قرۃ العین حیدر کا فن

ڈاکٹر عبد المغنی

QURRATUL-AIN HYDER KA FANN (CRITICISM)

by DR. ABDUL MUGHNI

Rs. 70/-

قرۃ العین حیدر کا فن

(ترمیم و اضافے کے ساتھ)

(ڈاکٹر) عبد المغنی

ماڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹ گولا مارکیٹ، دریاگنج
نئی دہلی ۱۱۰۰

پروفیسرز کوارٹرس
سائنس کالج کمپاؤنڈ۔ پٹنہ ۸۰۰۰۰۵

پہلی بار : اکتوبر ۱۹۸۵ء
دوسری بار : ۱۹۹۰ء
قیمت : ستر روپے ۷۰/-
سرورق : رزاق ارشد
طباعت : اے ون آفسیٹ پریس۔ نئی دہلی۔ ۲

زیرِ اہتمام
پریم گوپال متّل

ناشر: موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹ گولا مارکیٹ دریاگنج
نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

اَندرُونِ صَفحَات

قرۃ العین حیدر کی انفرادیت

اردو فکشن کی روایت بہت قدیم ہے۔ عربی فارسی اور سنسکرت داستانوں کے بے شمار ترجمے اردو میں ہوئے جو آج تک دلچسپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔ ہمارے شعرا نے مثنویوں میں بھی بڑی دلچسپ داستانیں نظم کیں۔ جدید نثر میں میر امن سے رتن ناتھ سرشار تک فکشن کی متعدد اہم کتابیں لکھی گئیں۔ نذیر احمد، مرزا محمد ہادی رسوا اور راشد الخیری نے اصلاحی اور معاشرتی ناول لکھے، عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناولوں کا انبار لگایا۔ پریم چند سے کرشن چندر تک کئی عمدہ ناول، ناولٹ اور لاتعداد افسانے فکشن کی جدید ہیئت میں تحریر کیے گئے۔ چنانچہ افسانہ و ناول کا اتنا عظیم ورثہ تھا کہ قرۃ العین حیدر میدانِ فن میں وارد ہوئیں۔ لیکن اس پس منظر میں انھوں نے اپنی راہ الگ نکالی۔ ان کا اسلوبِ نگارش بھی الگ ہے اور شیوۂ افسانہ طرازی بھی جدا۔ ان کے شیوہ و اسلوب میں ایک تازگی اور طرفگی ہے جو ان کے پیش روؤں سے انہیں یکسر ممتاز کرتی ہے۔ وہ اردو کی پہلی افسانہ و ناول نگار ہیں جنھوں نے براہِ راست عصرِ حاضر کے انگریزی فکشن کے جدید ترین ہیئتی تجربوں سے استفادہ کیا ہے اگرچہ یہ ایک مجتہدانہ استفادہ ہے، مقلدانہ نہیں، یہاں تک کہ اگر تخلیقات کے حجم اور وصف دونوں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین اپنے خاص دائرہ فن میں اپنے پیش رو انگریزی افسانہ و ناول نگاروں سے بھی آگے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی کے جن چند فن کاروں کے نام قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں ان کا ایک بہت ہی مختصر خاکہ یہ ہے۔ JAMES JOYCE (1882-1941) نے سب سے پہلے DUBLINERS میں موپاساں کی طرح بہت صاف اور مختصر تاثراتی مطالعات اپنے افسانوں کے ذریعہ پیش کیے۔ اس کے بعد اس نے A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN جیسا صاف ستھرا، عام فہم اور باماجرا ناول تصنیف کیا۔ لیکن ULYSSES (۱۹۲۲ء) میں اس نے ڈبلن اور کیتھولک چرچ دونوں کے اجتماعی مراکز سے ٹوٹ کر اپنے لخت لخت وجود میں ایک انفرادی وحدت تلاش

قرۃ العین حیدر کی انفرادیت

اردو فکشن کی روایت بہت قدیم ہے۔ عربی فارسی اور سنسکرت داستانوں کے بے شمار ترجمے اردو میں ہوئے جو آج تک دلچسپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔ ہمارے شعرا نے مثنویوں میں بھی بڑی دلچسپ داستانیں نظم کیں۔ جدید نثر میں میر امّن سے رتن ناتھ سرشار تک فکشن کی متعدد اہم کتابیں لکھی گئیں۔ نذیر احمد، مرزا محمد ہادی رسوا اور راشد الخیری نے اصلاحی اور معاشرتی ناول لکھے، عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناولوں کا انبار لگایا۔ پریم چند سے کرشن چندر تک کئی عمدہ ناول، ناولٹ اور لاتعداد افسانے فکشن کی جدید ہیئت میں تحریر کیے گئے۔ چنانچہ افسانہ و ناول کا اتنا عظیم ورثہ لے کر قرۃ العین حیدر میدانِ فن میں وارد ہوئیں۔ لیکن اس پس منظر میں انھوں نے اپنی راہ الگ نکالی۔ ان کا اسلوبِ نگارش بھی الگ ہے اور شیوۂ افسانہ طرازی بھی جدا۔ ان کے شیوہ و اسلوب میں ایک تازگی اور طرفگی ہے جو اُن کے پیش روؤں سے انہیں یکسر ممتاز کرتی ہے۔ وہ اردو کی پہلی افسانہ و ناول نگار ہیں جنھوں نے براہِ راست عصرِ حاضر کے انگریزی فکشن کے جدید ترین ہیئتی تجربوں سے استفادہ کیا ہے، اگرچہ یہ ایک مجتہدانہ استفادہ ہے، مقلدانہ نہیں، یہاں تک کہ اگر تخلیقات کے حجم اور وصف دونوں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین اپنے خاص دائرہ فن میں اپنے پیش رو انگریزی افسانہ و ناول نگاروں سے بھی آگے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی کے جن چند فن کاروں کے نام قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں ان کا ایک بہت ہی مختصر خاکہ یہ ہے۔ JAMES JOYCE (1882-1941) نے سب سے پہلے DUBLINERS میں موپاساں کی طرح بہت صاف اور مختصر تاثراتی مطالعات اپنے افسانوں کے ذریعہ پیش کیے۔ اس کے بعد اس نے A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN جیسا صاف ستھرا، عام فہم اور باماجرا ناول تصنیف کیا۔ لیکن (۱۹۲۲ء) میں اس نے ULYSSES میں ڈبلن اور کیتھولک چرچ دونوں کے اجتماعی مراکز سے لوٹ کر اپنے لخت لخت وجود میں ایک انفرادی وحدت تلاش

کرنے کے لیے چوبیس گھنٹے کے اندر ہومر کے یولی سیز کا پیمانۂ عمل بدل کر اپنی ذہنی ونفسیاتی دنیا کا ایک بہت پیچیدہ سفر کیا جس میں زندگی کے تمام محسوس و موجود حقائق کو یک جا کرنے کی کوشش کی اور اس مقصد کے لیے ماجرے کی تاثراتی ترتیب کے علاوہ زبان و بیان کی بھی جدتیں کیں۔ اس کے سترہ سال بعد FINNEGANS WAKE (1939) میں وہ تکنیک اور زبان کی تمام روایات سے الگ ہو گیا اور انسانی دماغ کے ناقابلِ فہم و اندرونی عمل کو اپنے خیال میں من وعن دکھانے کے لیے اس نے ایک ایسی چیز تخلیق کی جس کی کوئی تشریح دنیا کی کسی زبان میں ممکن نہیں، جب کہ اس کتاب کے زبان و بیان میں کئی زبانوں کے الفاظ آزاد تلازمۂ خیال کے تحت جمع کر دیے گئے ہیں۔ یہ گویا ایک منفرد GENIUS کی جدت طرازیوں کا انجام تھا جس میں صرف انفرادیت رہ جاتی ہے اور کوئی روایت نہ اس کے آگے ہوتی ہے نہ پیچھے بنتی ہے DOROTHY RICHARDSON نے بھی ایک نسبتاً معتدل طریقے سے POINTED ROOFS (1915) میں ایک فرد کے شعور کی تہوں کی عکاسی کی۔ لیکن اسی سال سے اس کی مشہور ترہمعصر خاتون فنکار (۱۸۸۲-۱۹۴۱) VIRGINIA WOOLF نے بھی لکھنا شروع کیا اور یکے بعد دیگرے حسبِ ذیل تخلیقات پیش کیں:

THE VOYAGE OUT (1915), NIGHT AND DAY (1919), JACOB'S ROOM (1922), MRS. DALLOWAY (1925), TO THE LIGHT HOUSE ORLANDO (1928) THE WAKE (1931), THE YEARS (1937), BETWEEN THE ACT (1941)

اس کا طریق کار یہ تھا کہ ایک سادہ سے ماجرا کو لے کر اس کے اندر سارے واقعات بغیر کسی خاص ترتیب کے کسی ایک کردار کے ذہنی تاثرات کی شکل میں درج کر دیتی اور ہر بات کی ایک ایک تفصیل پیش کرتی۔ یہی وہ چیز ہے جسے چشمۂ خیال یا شعور کی رو STREAM OF CONSCIOUSNESS کا نام دیا جاتا ہے۔ وہ چیز جوائس کے یولی سیز میں بھی ہے۔ ورجینیا وولف اپنی ذہانت اور حسیات کی تیزی سے کام لے کر ہر لمحہ گریزاں کو رومانی عنصر سے لبریز کر دیتی تھی، جس سے بیان میں ایک خاص بشاشت پیدا ہو جاتی تھی۔ اس طریقے میں ایک ظرافت بھی تھی اور غیر جذباتی ملائمت بھی جس کے سبب بعض نامعلوم انسانی رشتوں کی یاد ابھر آتی تھی۔

COMPTON BURNETT (1892-1962) نے دیگر ناولوں کے علاوہ (۱۹۲۹ء) BROTHERS AND SISTERS کے ذریعے ماضیِ قریب کی زندگی کا مطالعہ ایک خاندانی پس منظر

کیا۔ یہ گویا وکٹوریائی تناظر میں ایک قسم کا یونانی المیہ تھا۔

ELIZABETH BOWEN (B. 1899) نے بھی اپنے ناولوں میں ذاتی جذبات اور انسانی تعلقات کی وضاحت کی۔

GEORGE ORWELL (1903-50) ابتداً بائیں بازو کے ترقی پسندوں سے وابستہ ہونے کے باوجود گروہ بندیوں سے آزاد ہوگیا اور پچھڑے لوگوں کی زندگی کا ذاتی تجربہ کرنے اور DOWN AND OUT IN PARIS AND LONDON (1933) میں ان کا ایک مرقع پیش کرنے کے باوجود اس نے اعلان کیا:

"جو شخص بھی انگریزی ادب کے متعلق ایک گہرا احساس رکھتا ہے یا اچھی انگریزی کو بری انگریزی پر ترجیح دیتا ہے کسی سیاسی جماعت کے نظم وضبط کو قبول نہیں کرسکتا۔"

EVELYN WAUGH (1903-66) نے دیگر ناولوں کے علاوہ BRIDES HEAD REVISITED (1945) تحریر کیا جس میں ایک متوسط طبقے کا آدمی ماضی کی رئیسانہ زندگی کی شان و شوکت کو حسرت کے ساتھ یاد کرتا ہے۔

ANTHONY POWELL (B. 1905) بشمول مزید جلدوں کے THE MUSIC OF TIME (1951) اس خیال سے تصنیف کیا کہ "ایک واقعی بڑی تخلیق پیش کرے جس میں اپنی دلچسپی کی تمام چیزوں ـــ درحقیقت اپنی پوری زندگی کا اندراج کرے۔"

قرۃ العین حیدر کا تعلق ترقی پسند بائیں بازو کی اس تحریک سے رہا ہے جو ۱۹۳۶ء کے آس پاس اردو ادب میں ابھری۔ لیکن جورج اورویل کی طرح انھوں نے بھی کسی سیاسی جماعت کے نظم وضبط کو گوارا نہ کیا ہے۔ اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ واقعی اردو ادب کے متعلق ایک گہرا احساس رکھتی ہیں۔ کومپٹن برنٹ کے مانند انہوں نے ماضیٔ قریب کی زندگی کا معاملہ ایک خاندانی پس منظر میں کیا ہے اور الزبیتھ بوون کی طرح اپنے ناولوں میں ذاتی جذبات اور انسانی تعلقات کی وضاحت کی ہے۔ ایولن وو کے مانند ماضی کی رئیسانہ زندگی کی شان وشوکت کو حسرت کے ساتھ یاد بھی کرتی ہیں۔

قرۃ العین کا جیمس جوائس سے تاثر بہت واضح اور معین نہیں، خاص کر زبان وبیان کی جدت واختراع کے معاملے میں دونوں کے درمیان کوئی رشتہ نہیں۔ قرۃ العین نے جوائس کی طرح کبھی ایک نئی زبان ایجاد کرنے کی کوشش نہ کی، خواہ ان کی زبان میں تازگیٔ بیان کتنی ہی زیادہ ہو، وہ بہرحال روزمرہ کی ایک مانوس زبان ہے جس میں ورجینا وولف کے مانند ذہانت اور حسیات کی تیزی ایک شدید

رومانی عنصر کے ذریعے ایک خاص بشاشت، پیدا کر دی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ورجینا وولف کے ساتھ قرۃ العین کی قربت بہت نمایاں ہے، خاص کر تاثراتی اندازِ بیان، ظرافت اور غیر جذباتی ملائمت میں۔ شعور کی جو ہلکی ہلکی رو قرۃ العین کے بعض افسانوں اور بعض ناولوں یا افسانوں اور ناولوں کے بعض حصوں میں چلتی ہے وہ ورجینا وولف کے یہاں سے آتی ہے جب کہ جوائس کی تہ نشیں اور غرقاب کرنے والی رو، ذہنی سیاحت کے شدید میلان کے باوجود، قرۃ العین کے یہاں محسوس نہیں ہوتی۔ قرۃ العین ورجینا وولف کی طرح زیادہ سے زیادہ شعور کی گہرائیاں ناپتی ہیں، جیمس جوائس کے مانند لاشعور کی بھول بھلیوں میں آوارگی نہیں کرتیں۔ اس طرح خاتون فن کاروں کے ذہن پر نفسیات کے جدید انکشافات کا اثر فن اور فکر دونوں کے قابو میں رہتا ہے، جب کہ جوائس کا نفس اتنا پر شور ہے کہ اس کا ذہن بے قابو ہو جاتا ہے اور فکر و فن کی تمام معلوم و معروف حدوں سے آگے بڑھ کر بالآخر ایک دیوانگی میں مبتلا ہو جاتا ہے اور اس عالم میں وہ ایک مجذوب کی طرح کسی آسیب زدہ زبان میں اپنے مخبوط حواس کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ ذہن اور فن کی نئی جہتوں کی جستجو کے نام پر اس قسم کے اظہار و بیان کو سندِ جواز دینے کی سعی لاحاصل ہے، اس لیے کہ اس میں درحقیقت نہ اظہار ہے نہ بیان، بس کچھ گونگے اشارے اور ناقابلِ حل معمے ہیں، جو اگر کسی طلسم سے حل بھی ہو جائیں تو ان سے نہ کوئی بصیرت ملتی ہے نہ مسرت، صرف ایک بے نتیجہ مشقت اٹھانی پڑتی ہے۔

بعض بڑے انگریزی نقاد فرماتے ہیں کہ جیمس جوائس نئی حسیات کے ابلاغ کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کرنا چاہتا تھا۔ مان لیجیے، ایسا ہی تھا، تو سوال یہ ہے کہ وہ زبان کیا یورپ یا دنیا کے مختلف ممالک و اقوام کے درمیان تبادلۂ خیال کے لیے تصنیف کی جانے والی ایسی ہی ایک زبان "اسپرانٹو" سے مختلف یا بہتر کوئی چیز ہوتی کیا ہے؟ اسپرانٹو کا جو حشر یورپ میں ہوا اس سے بہتر کسی انجام کی توقع جوائس کی نئی زبان کے متعلق نہیں ہو سکتی اور نہ اس زبان کا کوئی بہتر انجام ہمارے سامنے آیا، یعنی نہ اسپرانٹو یورپ میں چلی نہ جوائس کی نئی زبان انگریزی یا کسی ادب میں رائج ہوئی۔ بات یہ ہے کہ ہر نئی چیز صرف نئی ہونے کی وجہ سے اچھی نہیں ہوتی اور اگر کوئی نئی چیز بے معنی اور بد نما ہو تو نئی چیز سے وحشت کے سوا کیا اثر پیدا ہو سکتا ہے؟ ادب وحشت کا نام نہیں، ایک مہذب عمل ہے۔ اسی طرح اگر جمالیات کا کوئی مفہوم نہ ہو تو اسے جمالیات نہیں کہا جائے گا۔ فن ایک قدرِ جمال اور ایک مظہرِ تہذیب ہے اس میں ہیئت اور تکنیک کے ہر تجربے کو جمالِ تہذیب کا آئینہ دار ہونا چاہیے، کریہہ، کرخت اور بھونڈا نہیں ہونا چاہیے۔

قرۃ العین حیدر جیمس جوائس سے تو ممتاز ہیں ہی، ورجینا وولف سے بھی ان کا امتیاز واضح ہے۔ دونوں انگریزی ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے مقابلے میں قرۃ العین کے تجربات زیادہ وسیع اور متنوع ہیں۔ جوائس اور ورجینا کو زیادہ سے زیادہ براعظمی (CONTINENTAL) کہا جا سکتا ہے اگرچہ اس میں کچھ کھینچ تان کرنی ہوگی، لیکن قرۃ العین برعظیم ہند و پاک و بنگلہ دیش سے آگے بڑھ کر یورپ کی زندگی کو بھی اپنا موضوع بناتی ہیں اور بین الاقوامی سطح پر عصر حاضر کے متعدد اہم مسائل کو مدِّ نظر رکھتی ہیں۔ اس کے علاوہ ماضی سے حال تک وقت کا جو بسیط احساس قرۃ العین کے یہاں ہے وہ انگریزی ناول و افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ہے۔ اقدارِ حیات اور تہذیبِ انسانی کے ساتھ قرۃ العین کی وابستگی ورجینا اور جوائس سے زیادہ ہے۔ ترتیبِ ماجرا، بیانِ قصّہ اور تخلیقِ کردار میں بھی قرۃ العین کی ہنرمندی اور خوش سلیقگی زیادہ نمایاں ہے۔ اسلوبِ نثر کے معاملے میں دورِ اوّل کے جوائس اور مجموعی طور پر ورجینا کے ساتھ قرۃ العین کا موازنہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ دورِ اوّل کے جوائس کی نثر زیادہ محکم ہے اور ورجینا کی انشا پردازی زیادہ سلیس ہے۔ لیکن متعدد مواقع پر بہت سادہ جملوں اور چند تصویروں سے جو خیال انگیز فضا قرۃ العین پیدا کر دیتی ہیں وہ جوائس کے یہاں کمتر ہے۔ جہاں تک فلسفیانہ تخیّل اور عالمانہ واقفیت کا تعلق ہے، جوائس اور ورجینا مل کر بھی قرۃ العین کے ساتھ مقابلہ نہیں کر سکتے۔ قرۃ العین نہ صرف ایک عظیم الشان تہذیب کی مرقع نگار ہیں بلکہ برّعظیم کی جنگِ آزادی اور اس کے نتائج کی روداد نویس بھی۔ یہ زبردست تحریکی عنصر جوائس اور ورجینا کے یہاں مفقود ہے۔

جورج اورویل کی تخیّلی ناول نگاری اور سماجی حقیقت نگاری یا بچھڑے انسانوں کی داستان سرائی قرۃ العین کے یہاں گویا نہیں ہے۔ لہٰذا دونوں کے درمیان موازنے کی کوئی خاص جہت نہیں بنتی، خاص کر اورویل نے اپنی بصیرت سے مستقبل کا جو نقشہ پیش کیا ہے وہ قرۃ العین کے ذہن کی گرفت سے باہر ہے اور ویل کی نظر حالاتِ زمانہ پر زیادہ گہری ہے اور وہ ان کے منطقی نتائج کو بہتر طور پر سمجھ کر مستقبل کی تباہی کے متعلق انسانیت کو زیادہ مؤثر انتباہ دے سکتا ہے۔ قرۃ العین اجتماعی فلاح کی صرف آرزو کر سکتی ہیں جب کہ اورویل نے افلاس کا براہِ راست مشاہدہ و تجربہ کیا ہے اور اشتراکیت کے اجتماعی فلسفے نیز مغرب کی مادیت اور زر پرستی کا سارا طلسم توڑ کر رکھ دیا ہے۔ اتنی زبردست ذہنی تخلیقی قوت قرۃ العین کو حاصل نہیں، لیکن گردشِ ایام اور بدلتی ہوئی معاشرت کی قصہ گوئی میں قرۃ العین اورویل سے کم نہیں۔

انگریزی ادب کے دوسرے اُن ہم عصروں یا پیش روؤں کے ساتھ قرۃ العین کا موازنہ [illegible]

نہیں جن کا ذکر قبل کیا جا چکا ہے، اس لیے کہ قرۃ العین کا فن عصر حاضر سے بالیدہ تر ہے اور وہ ایک بلند تر فنکار ہیں۔ لیکن انیسویں صدی کی ایک مشہور انگریزی ناول نگار، جارج ایلیٹ (۱۸۱۹ء-۱۸۸۰ء) کے ساتھ قرۃ العین کی مشابہت بہت واضح ہے۔ قرۃ العین نے بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اردو ناول نگاری کو جو جہت دی وہی انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں انگریزی ناول نگاری کو جارج ایلیٹ نے دی تھی۔ یہ فکر و فلسفہ کی وہ جہت ہے جو بہ یک وقت مطالعۂ کردار اور ہیئتِ اظہار دونوں میں زیادہ وسعت اور زیادہ جدت کی نشاندہی کرتی ہے۔ ذہانت و صلاحیت یا وجدان و علمیت کی جو کشمکش انگریزی ناول نگار خاتون کے ذہن و فن میں تھی وہی اردو ناول نگار خاتون کے ذہن و فن میں بھی ہے اور جس طرح اس کشمکش کے ایک متوازن حل نے جارج ایلیٹ کے ناول MIDDLE MARCH (1871-72) کو انیسویں صدی کے سب سے بڑے انگریزی ناولوں میں سے ایک بنا دیا اسی طرح قرۃ العین کے "آخر شب کے ہمسفر" کو ایک عظیم ترین ناول اردو ادب کی پوری تاریخ میں بنایا۔

جدید اردو ادب میں جہاں تک ناول نگاری کا تعلق ہے، بہت کم بڑے ادیب قرۃ العین کے مقابلے میں آتے ہیں، اس لیے کہ ان میں کوئی آج کی زندگی کے مواد کا اس وسعت اور گہرائی کے ساتھ احاطہ نہیں کرتا جو قرۃ العین کے فن میں پائی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر دو قابلِ ذکر ناول نگاروں کو لیجیے۔ عزیز احمد نے اردو کو چند اچھے ناول دیے ہیں اور تاریخ ادب میں ان کا اپنا ایک مقام ہے، مگر ان کا موضوعِ فن بہت محدود ہے، سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے یہاں تاریخ کی وہ آگہی نہیں ملتی جو کسی دور کے ناول نگار کو اس دور کی تہذیب کا مکمل ترجمان بناتی ہے، عصری حسّیت عزیز احمد کے یہاں کم تر ہے اور ان کا موادِ فن ذہن و کردار کی اس پیچیدگی کی بہت کم عکاسی کرتا ہے جو آج کے انسان کا مقدر ہے۔ حیات اللہ انصاری نے بلاشبہ "لہو کے پھول" جیسا اہم تاریخی دستاویزی ناول لکھ کر قرۃ العین کے مواد و موضوع میں ہی بڑے پیمانے پر دخل دیا ہے اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ انھوں نے ایک بہت طویل داستان کو بہت ہی دلچسپ طریقے پر پیش کیا ہے اور حقائق کی تشریح سے اندازِ نظر کی جہت تک بالعموم حقیقت پسندی اور حق گوئی سے کام لیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں وہ فکری وسعتِ نظر اور آفاقی تناظر نہیں جو قرۃ العین کے یہاں پایا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ قرۃ العین کی طرح عصری زندگی کے تمام گوشوں اور اس کی تمام تہوں کا احاطہ کرنے کی صفت حیات اللہ انصاری کے فن میں نہیں، ایک اہم فرق یہ بھی ہے کہ قرۃ العین وقت اور تاریخ کا ایک نقطۂ نظر رکھتی ہیں، جو انسانیت کے متعلق ان کے مطمح نظر پر مبنی ہے۔ جب کہ حیات اللہ صرف کسی خاص وقت کی تاریخ کو افسانہ بناتے ہیں اور انسانیت کے ساتھ صرف ایک عام سی ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں۔

تقسیم ہند کے المیے پر عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" یقیناً فنی طور پر قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" سے بہتر ہے مگر "آگ کا دریا" کا موضوع صرف تقسیم ہند کا المیہ نہیں ہے، پوری انسانیت کا المیہ ہے، جو ہندوستان کے تناظر میں اور تقسیم ہند کے تاریخی مرحلے پر رقم ہوا ہے، پھر قرۃ العین کے دیگر ناول اور افسانے ہیں، مثال کے طور پر "آخر شب کے ہمسفر" فنی طور پر اداس نسلیں سے بدرجہا بہتر ایک کارنامہ ہے لہٰذا مجموعی اور عمومی اعتبار سے عبداللہ حسین اور قرۃ العین کا کوئی مقابلہ نہیں۔

دورِ جدید کے اُردو ناول نگاروں میں صرف نسیم حجازی کا قرۃ العین کے ساتھ موازنہ مفید ہوگا۔ دونوں نے تسلسل کے ساتھ بہت ہی اعلیٰ پیمانے پر اپنے اپنے دائرے میں بہترین فن کاری کا ثبوت دیا ہے اور تاریخی ناول نگاری میں نسیم حجازی کے مقابلے پر فنی طور سے قرۃ العین کی کوئی بڑی حیثیت نہیں۔ لیکن نسیم حجازی کا جو کچھ کارنامہ ہے تاریخی ناول نگاری میں ہے اور صرف اسی جہت سے وہ دنیا کے بہترین ناول نگاروں میں ایک ہیں لیکن قرۃ العین نے تاریخ کو موضوع بنانے کے باوجود پوری انسانی زندگی کے مواد کو اپنے فن میں وسعت و عمق کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لہٰذا عمومی اعتبار سے قرۃ العین کے ساتھ نسیم حجازی کا موازنہ بہت دور تک نہیں کیا جا سکتا۔ نسیم حجازی کی جو مخصوص فنی طاقت ہے وہی ان کی حد بھی ہے یعنی تاریخی ناول نگاری قرۃ العین کا دائرۂ عمل نسبتاً زیادہ وسیع ہے اور وہ شدید عصری حسیت کے ساتھ آج کی پیچیدہ و بالیدہ زندگی کی افسانہ خوانی ایک آفاقی تناظر میں کرتی ہیں۔ یہ عصری حسیت بھی قرۃ العین کو نسیم حجازی سے ممتاز کرتی ہے، اگرچہ قرۃ العین بھی نسیم حجازی کی طرح ماضی کے ساتھ ذہنی طور پر وابستہ ہیں، مگر نسیم حجازی کے برخلاف وہ ایک زبردست عصری حسیت رکھتی ہیں۔ لہٰذا ان کا فن وقت کی ایک چیز ہے اور زیادہ نمایاں طور پر عصری نظر آتا ہے۔

قدیم ناول نگاروں میں عبدالحلیم شرر کے ساتھ قرۃ العین کے موازنے میں ان نکتوں کے علاوہ جو نسیم حجازی کے موازنے میں درج کیے گئے ایک اہم نکتہ یہ بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ فن کے لحاظ سے شرر کے یہاں وہ مضبوطی بھی نہیں جو نسیم حجازی کو حاصل ہے رتن ناتھ سرشار کا معاشرتی مرقع قرۃ العین کی سماجی تصویروں کے مقابلے میں بہت چھوٹا ہے، پھر فن کی جو پختگی قرۃ العین کے یہاں ہے اس کا سراغ رتن ناتھ سرشار کے یہاں نہیں ملتا۔ مرزا ہادی رسوا کا پیمانۂ فن قرۃ العین کے مقابلے میں بہت محدود ہے۔ نذیر احمد کے ناول اپنے اعلیٰ مقاصد اور زبردست تاریخی اہمیت کے باوجود وہ فنی بالیدگی اور فکری وسعت نہیں رکھتے جو قرۃ العین کے یہاں پائی جاتی ہے۔ راشد الخیری کے معاشرتی المیے اور عورتوں کے ساتھ ان کی ہمدردی انہیں ایک جہت سے قرۃ العین کا پیش رو بناتی ہے لیکن فنی بالیدگی

کے نمایاں فرق کے علاوہ قرۃ العین کا المیہ تصور اور ان کی ہمدردیِ نسواں محدود معنوں میں معاشرتی یا اصلاحی نہیں، بلکہ زندگی اور انسانیت کے ایک آفاقی نقطۂ نظر کا حصہ ہے۔ اسی لیے اس میں دہشت اور ترحم سے زیادہ کچھ تفلسف اور کچھ تصوّف ہے۔ گرچہ یہ تفلسف و تصوّف بجائے خود رفعتِ فن کے ضامن نہیں، لیکن ان سے فن میں ایک گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے اور فکر کا افق بھی کچھ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔

دراصل یہ ہے کہ افسانہ و ناول دونوں ملا کر ایک نظامِ فن تخلیق کرنے کے لحاظ سے قرۃ العین کا مکمل موازنہ اردو ادب میں اگر کسی کے ساتھ ہو سکتا ہے تو وہ پریم چند ہیں۔ پریم چند نے بھی قرۃ العین ہی کی طرح شدید عصری حسیت اور وسیع تفکّر کے ساتھ اپنے دور کی عام زندگی کی عکاسی اور ترجمانی بہت بڑے پیمانے پر کی اور معاشرتی اعتبار سے سیاسی واقعات تک کی نقاشی کا زبردست کارنامہ انجام دیا۔ لیکن دو بنیادی امور میں قرۃ العین کو فوقیت حاصل ہے۔ اول یہ کہ اردو افسانہ و ناول کا فنی استحکام پریم چند نے جس حد تک بھی کیا ہو، دونوں اصنافِ ادب کے ارتقا کا اگلا مرحلہ قرۃ العین نے سر کیا اور ہیئتِ فن میں بڑی وسعت پیدا کی، دوسرے یہ کہ قرۃ العین کے انسانی و تہذیبی مطالعات میں جو تہ داری ہے وہ پریم چند کے مطالعات میں نہیں ہے، ان کا تخیّل بہت سادہ ہے، جب کہ قرۃ العین کا تخیّل پیچیدہ و بالیدہ ہے پھر آج کی وسیع و عریض بین الاقوامی زندگی کا جو عکس قرۃ العین کی تحریروں میں نمایاں ہے ظاہر ہے کہ اس کا سراغ پریم چند کے یہاں نہیں ملتا۔ مختصر یہ کہ قرۃ العین کے فکری و فنی تجربات و کمالات پریم چند سے زیادہ ہیں۔

اگر صرف افسانہ نگاری میں قرۃ العین کا موازنہ کرشن چندر، منٹو، بیدی اور اختر اورینوی کے ساتھ کیا جائے تو بعض امور میں یہ فن کار قرۃ العین سے آگے نظر آئیں گے۔ لیکن اگر ناول نگاری کو بھی موازنے کی ایک جہت کے طور پر مدِنظر رکھا جائے تو پھر کوئی مقابلہ ممکن ہی نہیں۔ قرۃ العین کی ناول نگاری یقیناً انھیں ایک بلند مرتبہ دیتی ہے۔ لہٰذا مجموعی طور پر، افسانہ و ناول دونوں کے تجربات کے پیشِ نظر، اردو کے چار بہترین افسانہ نگاروں کا مقابلہ قرۃ العین کے ساتھ بہت مشکل ہے۔ اس مشکل میں یہ پہلو بھی شامل ہے کہ ناولوں کے ذریعے قرۃ العین نے جو وسیع و عریض دنیائے فن تخلیق کی ہے، وہ ہمارے افسانہ نگاروں کی دسترس سے باہر ہے۔ اس صورتِ حال سے معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین جتنے بڑے پیمانے پر تنظیمِ فن کر سکتی ہے وہ ہمارے افسانہ نگاروں کے بس کی بات نہیں۔ لہٰذا قرۃ العین کا نظامِ فن یقیناً سبھوں سے زیادہ بالیدہ و پیچیدہ اور مرکّب و مبسوط ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ قرۃ العین حیدر آج کی اس انسانیت کے درد و داغ و جستجو و آرزو کی بہترین

سانہ خواں ہیں جس کی تشکیل جنگِ عظیم ثانی، تحریک آزادیٔ ہند، تقسیمِ ہند اور تازہ ترین تمدنی انقلابات کے
اریخی عوامل سے ہوئی ہے۔ ان سب عوامل نے مل کر انسانی زندگی کو ریزہ ریزہ کر کے چار دانگِ عالم میں
بکھیر دیا ہے۔ سماج ٹوٹ چکے ہیں، خاندان ٹوٹ رہے ہیں، فرد کا وجود پارہ پارہ ہو رہا ہے، نفسِ انسانی کی
لتھیاں زیادہ سے زیادہ الجھتی جا رہی ہیں، معیشت تباہ ہو رہی ہے۔ معاشرت برباد ہو رہی ہے، سیاست
یں ہنگامے اور تہلکے بپا ہو رہے ہیں۔ تہذیب انتشار سے دوچار ہے۔ مختصر یہ کہ زوالِ آدم خاکی ، کی
ہول ناک تصویر مادی، سائنسی، صنعتی اور تمدنی لحاظ سے عین عروجِ آدم خاکی ، کے درمیان ابھرتی
جا رہی ہے، یہاں تک کہ انسانی قدروں کا اعتبار اٹھتا جا رہا ہے اور اعتماد کا ایک بحران ہے جو زندگی کے
ہر گوشے اور دنیا کے ہر علاقے پر طاری ہے۔ انسانیت ایک دوراہے پر ہے ـــــ مادی و روحانی توازن
سے کام لے کر عروج کی طرف بڑھے گی یا مادی انتہا پسندی کے ہاتھوں زوال کا شکار ہو جائے گی؟ عصر
حاضر کی تاریخ کا یہ سوال دنیا کے تمام فن کاروں اور دانشوروں کے سامنے ہے اور وہ اپنے اپنے طور پر اس کا
جواب دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایک جواب قرۃ العین حیدر کا بھی ہے۔

وہ مستقبل کی طرف تیزی سے بڑھتی ہوئی انسانیت کو چند لمحات کے لیے رک کر ماضی کی طرف ایک
نگاہ ڈالنے کا اشارہ کرتی ہیں، تاکہ آگے کا سفرِ حیات تاریخ اور وقت کے صحیح تناظر میں طے ہو اور زندگی کی
قدروں کا تسلسل قائم رہے۔ وہ حال کو ماضی کا آئینہ دکھا کر محتاط، محکم اور میانہ رو بنانا چاہتی ہیں، تاکہ
ایک تو پچھلی غلطیوں کا اعادہ نہ ہو، دوسرے صدیوں میں جو تہذیب ابھری ہے اس کا دامن ہاتھ سے
چھوٹے نہیں۔ اس کے باوجود وہ ایک پیش قدم خاتون ہیں، انھیں اندیشہ ہے کہ عصرِ حاضر میں بنتا ہوا عالمی
معاشرہ اپنے سرچشموں سے بیگانہ ہو کر وقت کے اگلے مرحلے پر منجمد نہ ہو جائے اور جدید انسان اپنی جڑ و ار
سے اکھڑ کر ترقی کے دوسرے قدم پر منہ کے بل گر نہ پڑے۔ یقیناً یہ زندگی کا ایک مرکب و متوازن تصور
جو قرۃ العین کو اقبال کے فلسفۂ حیات سے حاصل ہوا ہے، اگرچہ دونوں کے درمیان یہ فرق اپنی جگہ ہے
اقبال کی طرح قرۃ العین کے پاس کوئی متعین و منظم فکر اور نصب العین نہیں ہے۔ بہر حال، ماضی کو قرۃ
ٹی، اس ایلیٹ کے مانند ایک زندہ وجود اور حال میں شامل نیز مستقبل میں داخل سمجھتی ہیں، اگرچہ ان
سامنے ایلیٹ کی طرح وقت کا کوئی نقطۂ سکون یا مثالی دورِ حیات نہیں ہے جس کی طرف لوٹنے کی ضرو
ہو۔ بہر حال دورِ جدید میں انسانی حیات کے انتشار کو قرۃ العین بھی ایلیٹ ہی کی طرح محسوس کرتی ہیں
چنانچہ وہ بھی اپنے افسانوں اور ناولوں میں ایلیٹ کی نظموں اور تمثیلوں کے مانند تنظیم احساس کی کو
کرتی ہیں اور اسی مقصد کے لیے مستقبل کی پیش رفت کے ساتھ ماضی کی بازیافت پر زور دیتی ہیں۔

کے بکھرتے ہوئے وجود کو سمیٹنے اور پارہ پارہ انسانیت کی شیرازہ بندی کرنے کی ایک سعی ہے لیکن اس سلسلے میں
وہ ایلیٹ کی آواز میں آواز ملا کر شانتی، شانتی، شانتی، نہیں کہتیں۔ ان کی زبانِ حال پر اقبال کا سا مصرع:
"حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز" ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اکثر انقلاباتِ زمانہ کی شورشوں کو اپنے افسانوں
اور ناولوں کا موضوع و مواد بنایا ہے۔

بلاشبہ قرۃ العین کی ذہنی وابستگی برطانوی کولونیل عہد اور اس دور کے ہندوستانی معاشرے کی قدروں
سے ہے اور انھوں نے اس عہد اور معاشرے کی تہذیب کی بڑی دلچسپ اور رنگارنگ تصویریں اپنی تحریروں میں پیش
کی ہیں لیکن شعوری طور پر وہ اس ماضی کو منزلِ مقصود یا کوئی نقطۂ مراجعت نہیں سمجھتیں۔ وہ یقیناً تھوڑی دیر
کے لیے وقت کی رفتار کو روک کر گردشِ ایام کو ذرا پیچھے کی طرف لوٹانا چاہتی ہیں، تاکہ مستقبل کے سفر میں ماضی
کا ساتھ نہ چھوٹے اور زندگی کی اس ثروت میں کمی نہ آئے جو صدیوں کا سرمایہ ہے۔ بہر حال اشارات و مضمرات
یا مقاصد و اثرات سے قطع نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ فکشن کی دنیا میں قرۃ العین کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں
نے بیسویں صدی کے نصفِ اوّل کے ہندوستان کی معاشرت کا قصیدہ بھی لکھا ہے اور نوحہ بھی۔ یہ دور دو عظیم
جنگوں، نوآبادیت کے عروج و زوال، مشرق کی تحریکاتِ آزادی، تقسیمِ ممالک اور تمدنی ترقیات کے سبب
عصرِ حاضر کی تاریخِ عالم کا نازک ترین، پیچیدہ ترین اور اہم ترین دور رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بعد
بیسویں صدی کے نصفِ ثانی میں انتشارِ انسانیت کا جو دور شروع ہوا اور جس کا نقطۂ آغاز دوسری جنگ
کے خاتمے کے سال ۱۹۴۵ء اور تقسیمِ ہند کے سال ۱۹۴۷ء کو قرار دیا جا سکتا ہے، اس کی بہترین، وسیع ترین
لطیف ترین اور موثر ترین عکاسی مشرقی ادبیات میں قرۃ العین حیدر کے فکشن میں ہی ملتی ہے اور اس
لحاظ سے انھیں بجا طور پر افسانہ خوانِ مشرق بھی کہا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اس حیثیت سے اگر فن کاری میں
ان کا موازنہ مغربی یا عالمی ادب کے عظیم ترین جدید فنکاروں کے ساتھ کیا جائے تو وہ کسی سے کمتر نظر نہ
آئیں گی، بلکہ بیش تر سے بہتر ثابت ہوں گی۔ مغرب کے بعض بڑے ناموں سے بھی بلند تر۔

قرۃ العین کی یہ انفرادیت و فوقیت اس لیے بھی بہت نمایاں ہے کہ انھوں نے کولونیل ہندوستان
کے ماضی اور اس کے بعد کے حال کو پوری انسانی تاریخ کے تجربے کے ایک جز کے طور پر پیش کیا ہے اور
مستقبل کے امکانات و خطرات دونوں میں سمو دیا ہے۔ یہ ترکیبی تجزیہ قرۃ العین کے ذہن کا کمال ہے،
وہ بہ یک وقت عہدِ رفتہ اور زمانۂ حال دونوں میں سانس لیتی ہیں۔ ان کے تاثرات و جذبات میں ماضی و
حال شامل ہو گئے ہیں اور گویا ان کی فنی شخصیت کا حصہ یا پہلو ہیں۔ اسی فنی احساس کے سبب وہ تاریخ کو
افسانہ بنا سکی ہیں۔ اس عمل میں فطری طور پر ان کا انداز کبھی فلسفیانہ ہوتا ہے اور کبھی صوفیانہ، اور دونوں حالتوں

میں سراسر رومانی نیند رومانیت بڑی گہری ہے اور تاریخ و فلسفہ کی تہوں میں بیٹھی ہوئی ہے۔ اسی کے نتیجے میں قرۃ العین کے فکشن کے بڑے بڑے کردار مثالیت پسند واقع ہوئے ہیں۔ کیا کرداروں کی یہ مثالیت پسندی خود فن کار کے تصور میں کسی قسم کی عینیت پیدا کرتی ہے؟ اس سوال کا جواب گزشتہ سطور میں دیا جا چکا ہے۔ وہ یہ کہ قرۃ العین کا کوئی معین، واضح اور قطعی نصب العین نہیں ہے۔ لیکن ان کا ایک معیار نظر ضرور ہے۔ وہ تہذیب و انسانیت کے اعلیٰ اخلاق و اقدار کی گرویدہ ہیں۔ شائستگی اور ہمدردی کو وہ بجائے خود مقصود سمجھتی ہیں۔ ایثار اور وقار گویا ان کا نعرہ ہے۔ عصر حاضر کے تہذیبی انتشار میں ان انسانی و آفاقی اوصاف پر زور دینا یقیناً ایک غیر معمولی کیفیت ہے۔ اسی کیفیت کے باعث قرۃ العین کا حزن والم یاس و قنوطیت کی حد تک نہیں پہنچا اور یک گونہ شکست خوردگی کے احساس کے باوجود مکمل خود شکستگی سے محفوظ رہتا ہے چنانچہ شکست آرزو کے بعد بھی ایک آرزو باقی رہ جاتی ہے یہ گویا تمنائے حیات ہے جو تمام آفات و حادثات کے درمیان بھی ایک بشاشت خوش دلی اور زندہ دلی کا سامان کرتی ہے، جینے کا حوصلہ اور سلیقہ عطا کرتی ہے، حسرت اپنی جگہ رہتی ہے، مگر فنائیت کا میلان نہیں ابھرتا، سب سے بڑھ کر یہ کہ افسانۂ حیات ایک نسل کے شکست خوردہ اور حسرت زدہ ہیروؤں اور ہیروئینوں کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا، بلکہ ان کی جگہ ایک انہی کی طرح آرزو مند اور حوصلہ مند نئی نسل، زیادہ جوش و خروش اور نئے ولولوں کے ساتھ میدان حیات میں اترتی ہے اور افسانۂ حیات کو حسب دستور جاری رکھتی ہے۔ اس طرح رزم گاہ جہاں میں انسانیت کو تازہ کمک مل جاتی ہے اور نئے معرکوں کے سر ہونے کی توقع پیدا ہوتی ہے۔ یہ حقیقت پسندی بھی ہے اور بصیرت مندی بھی۔ عالمی ادب کے بہت کم جدید فن کار حقیقت و بصیرت کے اس امتزاج کے حامل ہیں۔ اس سلسلے میں قرۃ العین کا مقابلہ مغربی ادیبوں کے ساتھ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مغرب کے برخلاف مشرق میں ابھی تک 'شعاعِ امید' باقی ہے۔ یہ آج کی دنیا کے لیے فکشن کے دائرے میں ایک 'پیام مشرق' ہے بیسویں صدی کے نصف اوّل میں دیے گئے اس پیام کے بعد جو اقبال نے شاعری کے ذریعے نئی دنیا کو دیا تھا، یہ دوسرا پیام ہے جو بیسویں صدی کے نصف ثانی میں قرۃ العین نے افسانہ و ناول کے ذریعے مشرق کی طرف سے مغرب کو دیا ہے۔ اقبال بھی مغرب کے ادا شناس تھے اور قرۃ العین بھی ہیں۔ لہٰذا دونوں کے پیام مشرق میں بڑی حقیقت پسندی ہے، اگرچہ یہ فرق اپنی جگہ کہ مشرق کے ساتھ قرۃ العین کی وابستگی جذباتی ہے، جب کہ اقبال کا عرفانِ مشرق ایک فکری بنیاد پر تھا۔

قرۃ العین حیدر
کے
نسوانی کردار

قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں کی عورت جارج برنارڈ شا کی کسی ہیروین کی طرح "سوپرمین" (فوق البشر) کی تلاش میں نہیں، لیکن وہ بھی اپنا کوئی آئیڈیل رکھتی ہے اور اس کا ایک کردار ہے، ایک ذہن اور شخصیت ہے۔ "آگ کا دریا" کی نمایاں ترین خواتین چمپا اور نرملا سے "آخرِ شب کے ہمسفر" کی دیپالی سرکار اور اوما رائے تک، قرۃ العین کے نسوانی کردار عام طور پر بہت باوقار اور وزن دار ہیں۔ یہ نہ صرف مرد کرداروں کے مدِمقابل ہیں بلکہ ان کے رفیقِ کار بھی۔ دونوں صنفی کرداروں کے درمیان ایک انسانی مساوات ہے لیکن یہ ایک دوسرے کے متوازی نہیں چلتے اور ان کے مابین کوئی جنسی کشمکش برپا نہیں ہوتی، حالاں کہ دونوں ہی اپنی اپنی جنسی خصوصیات سے بھرپور ہیں، مگر جنس کو وہ ایک قدرتی سرمایہ تصور کرتے ہیں، کوئی سامانِ نمائش نہیں۔ ایک گہری محبت و الفت قرۃ العین کے مرد و عورت کے درمیان ضرور سا کام کرتی ہے اور انہیں ایک دوسرے کے قریب لاتی ہے لیکن اس میں ہوس اور عیاشی کا پہلو عام طور پر نہیں ہوتا۔ یہ ایک لطیف عشق یا دوستانہ میل جول کی بات ہوتی ہے، اگرچہ بعض اوقات جنسی تعلقات بھی قائم ہوتے ہیں مگر قصے میں ان کی طرف صرف ایک اشارہ ہوتا ہے، ان کی تشریح و تصویر نہیں پیش کی جاتی۔

یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین کے نسوانی کرداروں میں زبردست ضبط و تحمل ہوتا ہے، خواہ اسے صنفی غرور کہا جائے یا صنفی حیاداری۔ چنانچہ قرۃ العین کی تخلیقی دنیا میں بہت کم ایسی عورتیں ہیں جو کھل کھیلتی ہیں اور اپنی جنس کا استعمال اپنے عیش یا مردوں کے استحصال کے لیے کرتی ہوں۔ ناولٹ "سیتا ہرن" کی ہیروین ڈاکٹر سیتا میر چندانی، یقیناً ایک ایسی نمایاں خاتون ہیں جن پر مردوں کا کھلونا بننے اور بے مہار جنسی تجربہ کرنے کا شبہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی حال ایک افسانے "پت جھڑ کی آواز" کی ہیروین، تنویر فاطمہ کا ہے۔ لیکن ان خواتین کے اعترافات و بیانات سے ان کی مظلومیت اور بے چارگی بھی عیاں ہوتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی خواہشاتِ نفس سے زیادہ حالاتِ زمانہ کا شکار ہیں۔ اس کے باوجود ان خواتین کی جنسی مہمات

کا کوئی جواز نہیں پیدا ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ ایک بیانِ صفائی مرتب ہوتا ہے۔ لہٰذا ہم ان کی ستم رسیدگی کے ساتھ ہمدردی محسوس کرتے ہوئے بھی ان کے کرداروں کو عبرت ناک سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے قرۃ العین کا مقصد یہی عبرت انگیزی ہو۔ آخرِ شب کے ہمسفر، کی ایک عورت یاسمین بلمونٹ، اس عبرت انگیزی کی سب سے دہشت خیز مثال ہے۔ وہ بغاوت کے جوش میں اپنا سب کچھ لٹا دیتی ہے اور ایک نہایت المناک انجام سے دوچار ہوتی ہے، جس کے آثار سے وہ خود بھی لرزہ براندام تھی، مگر حالات زمانہ ایک بے بس پتّے کی طرح اسے اپنی طوفانی لہروں پر بہاتے رہے۔ کیا سیتا میر چندانی، تنویر فاطمہ اور یاسمین بلمونٹ کا انجام خاتونِ مشرق کے لیے ایک انتباہ ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں معلوم ہوتا ہے اور غالباً ان کو پیش کرنے کا مقصد یہی ہے۔

بہرحال قرۃ العین کے فکشن میں عورتوں کی دو قسمیں نظر آتی ہیں۔ ایک، چمپا اور نرملا کی طرح بالکل تخیل پرست اور مثالیت پسند خواتین ہیں جو کچھ اپنے آدرشوں اور کچھ اتفاقات یا مردوں کی بے مروّتی کے سبب زندگی میں ناکام ہوتی یا نامراد ہوتی ہیں۔ بہرحال یہ بہت ہی حجاب آمیز، پرسکون اور معصوم قسم کی خواتین ہیں جن کا دلِ شوریدہ اپنی تمنائیں لیے طلسم پیچ و تاب میں مبتلا رہتا ہے اور کوئی قطعی اقدام زندگی کے میدان میں اپنی راہ نکالنے اور منزلِ مقصود پانے کے لیے نہیں کرتا۔ شاید ان خواتین میں جرأت کی کمی ہے یا وہ ضرورت سے زیادہ فلسفیانہ مزاج رکھتی ہیں۔ دوسرے دیپالی سرکار اور اوما اپنے کے انداز کی باغی اور انقلابی عورتیں ہیں، جو اپنے کچھ راز رکھتی ہیں، تحریکی بھی اور جنسی بھی۔ لیکن یہ عورتیں اپنے مقاصد کے حصول اور اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے اقدام و عمل کرتی ہیں، خواہ وہ شخصی ہو یا اجتماعی۔ یہ خواتین بڑی پُرخطر اور پُراسرار زندگی گزارتی ہیں اور اس میں شبہ نہیں کہ بڑے ایثار سے کام لیتی ہیں۔ ان کے دلوں میں ایک آگ سی لگی ہوتی ہے جو تا عمر انھیں گرم و مضطرب رکھتی ہے، یہاں تک کہ جب یہ حالات سے سمجھوتہ کرکے اپنی اپنی ذاتی دنیا بسانے کی کوشش کرتی ہیں اور ان میں بعض بہ ظاہر کچھ کامیابی بھی حاصل کرلیتی ہیں تو آسودہ و مطمئن نہیں ہوتیں۔

بہرحال، یہ دونوں قسم کی عورتیں اپنے رفیق مردوں پر بہت زیادہ اثر ڈالتی ہیں اور ان کی زندگی میں دخیل ہوتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ خواتین اپنے پسندیدہ مردوں کی شریکِ حیات نہیں بن پاتیں۔ شاید یہ مردوں کا قصور ہے یا حالات کی ستم ظریفی۔ اس طرح تمام رفاقت کے باوجود قرۃ العین کی عورتیں فراق

زدہ ہیں، شادکام وصال نہیں۔ ان کی کوئی ہیروئن آسودۂ ساحل نہیں نظر آتی، آخری لمحۂ حیات تک طوفانوں کے طمانچے کھاتی رہتی ہیں، خواہ یہ احوالِ زمانہ کے طمانچے ہوں یا اپنے نفس وضمیر کے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین کے نسوانی کردار باوقار ہوتے کے ساتھ ساتھ بے قرار بھی ہیں۔ یہ بے قراری تعلیم یافتہ اور روشن خیال خواتین تک بھی، جن کی قرۃ العین کی دنیا میں بڑی کثرت ہے، محدود نہیں، بلکہ مختلف ذہنی سطحوں کی عورتیں اپنی اپنی جگہ بے چین نظر آتی ہیں، پرانی نسلوں سے تعلق رکھنے والی بھی اور نئی نسلوں کی نمائندہ بھی۔ یہ بے قراری اور بے چینی یقیناً ایک جوشِ حیات کی مظہر ہے، جو اکثر وبیشتر عورتوں کے کردار میں نمایاں ہے یہی جوشِ حیات ان میں متعدد کو باغی اور انقلابی بنا دیتا ہے، یہاں تک کہ جب وہ سرد پڑتا ہے تو انھیں فلسفی اور صوفی بنا دیتا ہے ان خواتین کی شخصیتوں میں ایک چنگاری ہے، جو کسی شعلۂ جوالہ کی طرح بھڑکتی ہے اور کبھی زیرِ خاکستر دبی دبی سلگتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ یہ عورتیں مردوں کی دنیا میں انقلاب برپا کر سکیں یا نہ کر سکیں، ان کی پوری زندگی اور اس کی ساری سرگرمی پر ایک تنقیدی تبصرہ بن جاتی ہیں تو کبھی بہت خاموش ہوتا ہے اور کبھی پُرشور ـــــ آخرِ شب کے ہمسفر کی جہاں آرا بیگم اندر ہی اندر سلگ کر بجھ جاتی ہے مگر ریحان الدین احمد جیسے زبردست انسان کی سیرت وقسمت پر اس درجہ سایہ فگن رہتی ہے کہ اس کا ایک راز بن جاتی ہے جس کا انکشاف ریحان الدین کی محبوبہ، دیپالی سرکار، کو اس سے برہم اور بالآخر ماما بے کے ساتھ اس کے تعلقات سبب اس سے بالکل دور کر دیتا ہے، حالانکہ جہاں آرا ایک بالکل سیدھی سادی، دھیمی دھیمی، نیم تعلیم یافتہ رئیس زادی اور گھریلو خاتون ہے۔ اس کے برخلاف اسی ناول کی تازہ وارد نوجوان لڑکی ناصرہ نجم السحر اپنے چھوٹے سے رول کے باوجود، ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار جیسے بڑے کرداروں کا بھی ناطقہ بند کر دیتی ہے اور بجلی بلکہ کڑک کی طرح زوردار طریقے پر ایک تاریک ہوتے ہوئے افق کو روشن کر دیتی ہے۔

قرۃ العین کے نسوانی کردار بالعموم اعلیٰ متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور گزری بہاروں کو حسرت کے ساتھ یاد کرتے ہیں۔ وہ تعلیم یافتہ اور مہذب ہونے کے باوجود ضدی اور سرکش ہیں۔ ان کے اندر ایک رومانیت اور جذباتیت ہوتی ہے۔ وہ اپنی دنیا آپ پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اپنی پہچانی ہوئی صداقت کے لیے مرنے کی تڑپ رکھتے ہیں۔ لیکن اکثر ہوتا یہ ہے کہ وہ اپنے ورثے میں پائے ہوئے زمین وآسمانِ مستعار کو کبھی پھونک کر بیٹھ جاتے ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ جس دنیا میں یہ کردار اپنا زور دکھاتے ہیں وہ ابھی مردوں ہی کی دنیا ہے اور جدید تمدن کے لگائے ہوئے مساواتِ مرد وزن کے سارے نعرے کھوکھلے ثابت ہوتے ہیں۔ لہٰذا قرۃ العین کی دنیا میں خواتین کو بڑی مزاحمت کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور ان کا پورا وجود

ایک احتجاج بن جاتا ہے۔ یہ تلخ حقیقت ان کے نازک مزاج کو مزید حساس بنا دیتی ہے اور ان کا سارا شباب "اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام" بن جاتا ہے۔ صنفِ نازک کی اس پریشانی سے فضا میں ایک کشیدگی سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے خاتون کرداروں کو جہاں اپنا جوہر دکھلانے کا موقع ملتا ہے وہیں اپنی فطرت و صلاحیت سے زیادہ بوجھ بھی اُٹھانا پڑتا ہے اور وہ بالآخر تھک کر چور ہو جاتی ہیں۔ اس کے باوجود عام طور پر ان کی نسائیت میں کوئی فرق نہیں واقع ہوتا۔ ایک ملایمت اور لطافت بالعموم ان کی شخصیت و سیرت میں باقی رہتی ہے۔

بلا شبہ بعض نسوانی کردار مردانہ قسم کے بھی معلوم ہوتے ہیں، مثلاً "آخرِ شب کے ہمسفر" کی خاتون ادما ایبے اور "پت جھڑ کی آواز" کے بہترین افسانے "ہاؤسنگ سوسائٹی" کی ثریا حسین۔ ان کرداروں کی سیرت میں ایک کرختگی کا احساس ہوتا ہے جیسے انھوں نے مردوں کی دنیا میں مردوں کے برابر کا مقابلہ کرنے کی کوشش کی ہو۔ اس صورتِ حال کا تجزیہ کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ دراصل ان کرداروں کی خود اعتمادی حد سے بڑھ کر ایک قسم کی خود پسندی میں تبدیل ہو گئی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے حقیقی خوابوں اور اصلی آرزوؤں کو چھوڑ کر زندگی سے اس کا بچا کھچا رس نچوڑنے یا زیادہ سے زیادہ لطف لینے میں لگ جاتے ہیں۔ یہ ایک مایوسی کا ردّعمل ہے اور اسے ہم نفسی انحراف کہہ سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی خواتین کی حالت سب سے زیادہ قابلِ رحم ہے۔ ان کی نسائیت تو ختم نہیں ہوتی، اس پر صرف ایک پردہ سا پڑ جاتا ہے، جو بعض غیر معمولی لمحات میں اُٹھتا ہے تو نسائیت اور انسانیت کے حسین ترین جلوے آشکار ہوتے ہیں، جیسے "ہاؤسنگ سوسائٹی" کی ہاؤس وارمنگ تقریب کے عروج پر سلمیٰ مرزا کی حمایت میں جمشید سید کے منہ پر ثریا حسین کا زبردست طمانچہ، اگرچہ یہ طمانچہ بھی مردانہ ہے، مگر اس کا محرک ایک شدید احساسِ نسائیت اور جذبۂ انسانیت ہے۔ طمانچہ مارنے کے ایک گریز پا لمحے میں ثریا حسین کی لطیف ترین حسیات اس طرح بجلی بن کر چمکتی ہیں کہ اس کی زندگی کا تاریک آسمان تھوڑی دیر کے لیے روشن ہو جاتا ہے۔

بہر حال قرۃ العین کی دنیا میں خواتین برنارڈ شاہ کے نسوانی کرداروں کی طرح نہ تو ارتقائے حیات کا بنیادی عامل ہیں نہ مردوں کے کان کاٹتی ہیں۔ "آگ کا دریا" میں تو فکر و عمل دونوں کی سطحوں پر مرد کردار ہی چھائے ہوئے ہیں اور عورتیں صرف ان کے سایے میں چلتی ہیں، جب کہ آخرِ شب کے

ہمسفر، میں متحرک و موثر خواتین کی کثرت کے باوجود چند نمایاں مرد ہی معیارِ عمل کا تعین کرتے ہیں۔
ریحان الدین احمد کی شخصیت تو اتنی زبردست ہے کہ تین نمایاں ترین خواتین کی پوری زندگی اسی کے گرد گھومتی نظر آتی ہے، سارے قصے کا محور وہی ہے۔ اس کے علاوہ ایک چھوٹے سے مرد کردار، ڈاکٹر بنوے چند سرکار کی بھی اہمیت یہ ہے کہ اس کی بیٹی دیپالی سرکار اپنے تمام باغیانہ خیالات و اقدامات کے باوجود، زندگی کے آخری سانس تک، اس کے گن گاتی رہتی ہے اور اس کی شخصیت کو ایک نشانِ راہ تصور کرتی ہے۔ نواب قمرالزماں چودھری بھی ایک بھاری بھرکم شخصیت ہیں اور تقریباً تمام خواتین (بلا امتیاز مذہب و ملت) ان سے کچھ نہ کچھ وابستگی رکھتی اور انھیں اپنا بزرگ مانتی ہیں۔ ناولٹ چائے کے باغ کی عورتیں تو گویا مردوں کے ہاتھوں میں کھلونے ہیں، حالانکہ بہ ظاہر وہ بڑی خود مختار نظر آتی ہیں۔ ناولٹ 'دلربا' خواتین کی ہی ایک دنیا کا نقشہ ہے، لیکن ان کا سارا عمل مردوں کی دنیا کا ایک ردِعمل ہے۔
سب سے بڑھ کر ناولٹ 'سیتاہرن' کی ہیروین قصے کا غالب کردار ہونے کے باوجود مردوں سے مغلوب ہے۔ اس ناولٹ 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو' کا عنوان ہی مردوں کے مقابلے میں خواتین کی بے چارگی کا اعلان ہے۔ اس ناولٹ میں رشکِ قمر کا کردار نسوانی مقاومت کے پسپائی کا صریح اقرار ہے۔
"گردشِ رنگِ چمن" کی عندلیب بانو اپنی نجات کے لیے کسی صالح مرد کا خواب دیکھتی رہی ہے اور اس کی بیٹی بالآخر ایسے ہی ایک مرد، ڈاکٹر منصور کے ہاتھوں نجات پاتی ہے۔
کیا قرۃ العین کے نسوانی کردار بھی راشد الخیری کے کرداروں کی طرح مظلومیِ نسواں کا نوحہ ہیں۔ اور کیا قرۃ العین کا کوئی اصلاحی مقصد بھی راشد الخیری ہی کی طرح ہے؟ کوئی شخص اگر ان سوالوں کا جواب اثبات میں دینا چاہے تو کہہ سکتا ہے کہ قرۃ العین عصرِ حاضر کی راشد الخیری ہیں۔ لیکن اس بات کو تسلیم کرنا مشکل ہوگا اس لیے کہ قرۃ العین کے نسوانی کرداروں میں ذہنی طور پر دبی ہوئی وہ بے ضرر نسائیت نہیں ہے جو انھیں بالکل معصوم قرار دلوا سکے، خواہ عملاً وہ کتنے ہی مظلوم ہوں۔ یہ کردار اپنی جگہ بڑے زور آور، خاص کر ذہنی طور پر شہ زور ہیں۔ وہ اپنے آپ پر ترس کھا کر فریاد نہیں کرتے حالات کا ڈٹ کر

مقابلہ کرتے ہیں اور شکست کی صورت میں مصالحت کو راہ دیتے ہیں، بے زبان نہیں ہیں، [illegible] ہیں
اور قرۃ العین ان کی وکالت میں کوئی تحفظ نہیں برتتیں۔ اسی طرح ان کے یہاں کسی اصلاحی مقصد کا
کوئی سراغ نہیں ملتا۔ کم از کم کسی جذبۂ خیر کی کوئی تبلیغ نہیں ہوتی۔ یہ ضرور ہے کہ ایک مخالف ماحول اور نامساعد
حالات میں عورتوں کی ناکامی و نامرادی سے عبرت انگیز تاثرات ہوتے ہیں اور ہمدردی کا جذبہ ابھرتا ہے،
بہتری کا عزم بھی پیدا ہوتا ہے۔ قرۃ العین کے یہاں خواتین کے لیے درد و غم کے احساسات تو بہت ہیں، مگر
نوحہ و مرثیہ نہیں ہے۔ اسی طرح ان کی ترقی و خوش حالی کی آرزو کے باوجود اس کے لیے کوئی تبلیغ یا بیانِ
اصلاح نہیں ہے۔

اس فرق کے باوجود، قرۃ العین حیدر اور راشد الخیری کے نسوانی کرداروں کے درمیان ایک بات
مشترک ہے اور وہ ہے ان کی مشرقیت، جو راشد الخیری کے یہاں تو بالکل فطری طور پر اور معمول کے مطابق
ہے، جب کہ قرۃ العین کے یہاں بڑے سخت حالات میں اور زبردست مشکلات کے درمیان ہے۔ اسی
لیے کہا جا سکتا ہے کہ قرۃ العین کی جدید تعلیم یافتہ، روشن خیال اور جہاں دیدہ خواتین کے کردار میں، مغربی
تہذیب و تمدن کے پیدا کیے ہوئے چند انحرافات کے باوجود، بڑی گہری مشرقیت ہے۔ "آگ کا دریا" کی چمپا
احمد مغرب کی وادیوں میں سرگشتہ ہونے کے بعد بالآخر اپنی مشرقی اصل کی طرف لوٹ آتی ہے اور مشرق ہی
کے ماحول میں پناہ لیتی ہے۔ "آخرِ شب کے ہمسفر" کی دیپالی سرکار ہندوستان سے جلا وطن ہو کر بھی
بنگال کے سبزہ زاروں میں روحانی طور پر کھوئی رہتی ہے۔ "سیتا ہرن" کی ڈاکٹر سیتا میرچندانی سندھ کے
ریگ زاروں سے نکل جانے کے بعد بھی بار بار وہیں گھر بسانا چاہتی ہے۔ "گردشِ رنگِ چمن" کی ڈاکٹر عنبریں
نہ صرف غالی مشرقی بلکہ "بنیاد پرست" ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ عورتیں مشرق کی بھٹکی ہوئی روحیں ہیں جنھیں اپنے
مرکز و مامن سے نکل کر کہیں چین نہیں ملتا اور وہ عمر بھر بے قرار رہتی ہیں۔ یہ بے قراری بجائے خود ان کی آرزوئے
مشرق کا نشان ہے۔ درحقیقت ان کی ساری تمنائیں مشرقی ہیں، ان کے اطوار و اعمال میں مغرب کی جو بو باس
بھی رنگِ زمانہ کے تحت ہو، وہ ایک بین الاقوامی دور اور ماحول میں سانس لیتی ہیں، جس میں مغربی تہذیب و
تمدن کا غلبہ ہے، لیکن ان کے سارے خواب مشرقی ہیں، شاید اس لیے کہ مشرق کا خون ان کی رگوں میں دوڑ رہا
ہے اور وہ اپنے ورثے سے انکار نہیں کر سکتیں۔ وہ مشرق کی بیٹیاں ہیں، اس کے باوجود کہ خاتونِ مشرق کی
لطافت کا کچھ حصہ وہ مغرب کی فضا میں کھو چکی ہیں اور یہی ان کی نامرادیوں اور حسرتوں کا راز ہے، ایک جدید
عورت بننے کے چکر میں وہ اپنے قدیم مرکز سے اکھڑ چکی ہیں۔ اسی حادثے کا گہرا احساس ہے جو انھیں اپنے مرکزِ حسن

[illegible] عشق [illegible]

[illegible] حقیقت [illegible]

[illegible] آپ [illegible]

[illegible] زندگی [illegible]

[illegible] اسی [illegible]

[illegible] قرۃ العین [illegible]

[illegible] ایک [illegible] ہر طرف کی [illegible]

[illegible] توقع کر رہا ہے [illegible]

پھر کہیں نظر آتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر
کا
اسلوبِ نگارش

ان کی بیشتر تخلیقات میں متعدد مقامات پر قرۃ العین کی نثر سہلِ ممتنع کی طرح سادہ وسلیس ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملے، رواں دواں فقرے اور آسان الفاظ، جذبات واحساسات کی تاثیر میں ڈوبی تصویریں سی کھینچتے ہیں۔ بیان کا یہ اختصار اظہار کا ایک ایجاز ہے اور اسلوب کا اعجاز۔ نثر کی یہ فصاحت خواجہ حسن نظامی کی یاد دلاتی ہے اور بڑی افسانہ خیز ہے۔ اس سے قصے کے بیان میں ایک ملایمت اور لطافت پیدا ہوتی ہے شستگی اور روانی آتی ہے لیکن قرۃ العین کی نثر میں بلاغت بھی ہے، جو بعض اوقات سادہ ومختصر جملوں کے علاوہ پیچیدہ وطویل بیانات میں نمایاں ہوتی ہے۔ ممکن ہے اسلوب کا یہ تنوع موقع ومحل کے لحاظ سے ہو اور یہ بجائے خود بلاغت کا ایک نکتہ ہے، یعنی کرداروں اور ان کے احوال کے اعتبار سے ہی ایک موزوں طریقِ اظہار معین ہوتا ہے، جس سے بیان میں چستی بھی پیدا ہوتی ہے، اگرچہ کبھی کبھی طولِ بیان ضرورت سے زیادہ پیچیدگی پیدا کرتا ہے، چنانچہ کہیں کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ سلسلۂ بیان کا سراغ لگانے کے لیے ذرا غور کرنا پڑتا ہے اور تسلسلِ اظہار گاہے گاہے قاری کو تھکا دیتا ہے، کچھ خیالات بھی الجھے الجھے معلوم ہوتے ہیں۔

بات یہ ہے کہ قرۃ العین کی نثر کسی صناعی پر مبنی نہیں۔ مہدی افادی جیسے صاحب طرز کہلانے والوں کا تصنع یا تجدد قرۃ العین کے اسلوب میں نہیں۔ یہ دراصل بڑے گہرے احساسات کا فطری اور بے ساختہ اظہار ہے۔ چنانچہ احساسات کی نوعیت اسلوب کی خصوصیت کا تعین کرتی ہے۔ احساسات سادہ بھی ہوتے ہیں اور پیچیدہ بھی۔ قرۃ العین کے یہاں دونوں قسموں کے احساسات ہیں اور وہ ان دونوں کے اظہار پر قادر ہیں ان کا تخیل بہت معمور ومرکب ہے۔ لہٰذا اس کی ثروت کا عکس لازماً طرزِ بیان پر پڑتا ہے۔ قرۃ العین کی نثر واقعتاً ایک تخلیقی نثر ہے۔ وہ اپنے محسوسات، مشاہدات اور مطالعات کو ان کی اصلی شکل میں قارئین تک اس طرح منتقل کرنا چاہتی ہیں کہ ان کے ذہن پر بھی وہی اثر ہو جو فن کار کے ذہن پر ہوا ہے۔ اسی لیے قرۃ العین کے اسلوب میں اختراع وایجاد کے پہلو بھی ہیں اور ایک تازگی وشادابی ان کے ہر بیان میں عام طور پر پائی جاتی ہے

بعض اوقات یہ شادابی بڑھ کر شاعری کی حد تک پہنچ جاتی ہے، خاص کر حسنِ فطرت کی مرقع نگاری میں۔ اس مرقع نگاری میں گویا مناظر کی موسیقی الفاظ میں منقش کی جاتی ہے اور سطروں میں کچھ مصوّری کچھ نغمگی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض نفسی کوائف کا تجزیہ بھی اس گہرائی سے کیا جاتا ہے کہ عبارت گداز ہو جاتی ہے اور ایک سیلِ معانی موج زن ہوتا ہے۔ حسنِ فطرت اور فطرتِ انسانی کے ان بیانات میں قرۃ العین کی نثر بڑی دبیز اور تہہ دار نیز انتہائی خیال انگیز ہو جاتی ہے اور الفاظ و فقرات کی برجستگی کے باوجود مفہوم کے مضمرات ذرا پُراسرار معلوم ہونے لگتے ہیں۔

قرۃ العین کی نثر میں ایک خوش طبعی کے آثار بھی جابجا نمایاں ہوتے ہیں اور گاہے گاہے لطیف طنز کی حد تک پہنچ جاتے ہیں، اگرچہ ظرافت کی نکتہ سنجی یا نکتہ چینی ان کے اسلوب میں بہت ہی کم ہے، حالانکہ حزن کے باوجود بشاشتِ احساس اس اسلوب کی ایک خصوصیت ہے۔ دراصل قرۃ العین خیال انگیزی میں اتنی محو رہتی ہیں کہ فقرہ بازی کی طرف توجہ نہیں دیتیں۔ وہ صرف اپنے احساسات کا اظہار کر کے قارئین کو بلا تکلف ان میں شریک کر لینا چاہتی ہیں۔ اسی لیے ان کا لہجہ دھیما، نرم اور شیریں ہے۔ وہ قاری کے ساتھ ذہنی طور پر ایک یگانگت اور شخصی قربت کا رشتہ قایم کر لیتی ہیں اور گویا ان سے سرگوشیاں کرتی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نثر میں انگریزی الفاظ و محاورات بکثرت استعمال کیے جاتے ہیں اور عام بول چال کے بہتیرے چلتے ہوئے فقرے بھی۔

بے تکلف گفت و گو کا یہ انداز بعض اوقات کتاب کی تحریر کو ڈرائنگ روم کی تقریر بنا دیتا ہے اور اس کے نتیجے میں عبارت کچھ ناہموار ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے یہ ناہمواری بعض احساسات کا عکس ہو، مگر اس سے سلسلۂ بیان کو جھٹکے لگتے ہیں یا ترتیبِ اظہار میں شگاف پیدا ہوتے ہیں۔ شاید اس خامی کو افسانے کی زبان قرار دے کر نظر انداز کرنے کی کوشش کی جائے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ رہتی ہے کہ اس سے سلاست میں فرق آتا ہے اور فصاحت مجروح ہوتی ہے۔

اشعار کے حوالے قرۃ العین کی نثر میں اس کثرت و شدت سے پائے جاتے ہیں کہ جزوِ عبارت بن جاتے ہیں۔ ممکن ہے بعض لوگ نثر میں اس درجہ شعریت کو حدِ اعتدال سے بڑھا ہوا سمجھیں، مگر واقعہ یہ ہے کہ اشعار قرۃ العین کے اسلوب میں تحلیل ہو گئے ہیں اور ان سے روانیِ بیان میں کوئی رکاوٹ نہیں پڑتی جب کہ معنویت و ثروت بڑھ جاتی ہے۔ اس طرح اشعار صرف خیال انگیز الفاظ یا استعارات بن کر آتے ہیں

اور نثر کی طاقت میں اضافہ کرتے ہیں۔

قرۃ العین کی نثر مجموعی طور پر ایک فضا بناتی ہے، جسے افسانوی کہا جاسکتا ہے۔ اس افسانوی فضا سے احساسات و خیالات کا وہ ماحول پیدا ہوتا ہے جس میں قرۃ العین کی الف لیلیٰ تخلیق ہوتی ہے اور قارئین کی پوری توجہ دورانِ مطالعہ جذب کرلیتی ہے۔

میرے بھی صنم خانے

"آگ کا دریا" کی تصنیف نے قرۃ العین حیدر کی ایک علامتی تصویر اردو ادب کے نگار خانے میں آویزاں کردی ہے۔ آج کے اردو ادب میں ہر علامتی تخلیق کی طرح یہ تصویر بھی پُرفریب ہے اور اس سے قرۃ العین کے فن کی حقیقت روشن نہیں ہوتی۔ "آگ کا دریا" یقیناً مصنفہ کا سب سے اہم ناول ہے لیکن نہ تو پہلا ہے نہ آخری۔ اس کے قبل اور اس کے بعد ان کے دوسرے ناول ایک ایسا تناظر پیش کرتے ہیں جس سے الگ کرکے نہ تو "آگ کا دریا" کو صحیح اور مکمل طور سے سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے نہ مجموعی طور پر مصنفہ کے فنی کارنامے کی نوعیت واضح کی جاسکتی ہے ناولوں کے علاوہ مصنفہ کے متعدد ناولٹ اور کثیر التعداد افسانے ہیں جو سب مل کر فن کی وہ فضا بناتے ہیں جس میں "آگ کا دریا" کی تخلیق ہوئی۔ ظاہر ہے کہ یہ دریا ایک مخصوص زمین پر بہتا ہے اور ایک خاص ہوا میں لہریں لیتا ہے، اس کے سوتے کسی سرچشمے سے پھوٹتے ہیں اور اس کے دھارے کسی رخ پر رواں دواں ہیں۔

قرۃ العین کا پہلا ناول "میرے بھی صنم خانے" ہے۔ یہ نام بھی اپنی ایک علامت رکھتا ہے اور اس کا ایک حوالہ ہے:

میرے بھی صنم خانے، تیرے بھی صنم خانے
دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی (اقبال: غزل۔ بال جبریل)

اس نام کی مناسبت سے عنوانِ کتاب کے نیچے ماجرا کے تین مراحل اس طرح درج کیے گئے ہیں:

۱۔ تراشیدم۔
۲۔ پرستیدم۔
۳۔ شکستم۔

گرچہ ان الفاظ کا صیغہ واحد متکلم ہے جس سے کسی ایک فرد یعنی مصنفہ کے سوانح حیات کی طرف

اشارہ ہوتا ہے لیکن یہ داستان قصے کے کسی بھی کردار کی زندگی ہو سکتی ہے، خواہ وہ رخشندہ ہو یا سلطنت آرا بیگم یا رخشندہ کے والد اور بیگم کے شوہر کنور عرفان علی اوران کا لڑکا پی چو پا پوری۔ غفران منزل، جوان کرداروں کے افسانۂ حیات کا مرکز و مقام ہے۔ پھر ان کرداروں سے وابستہ دوسرے بہتیرے کردار اوران کے خاندان و مکان ہیں۔ ان میں ہندو بھی ہیں، مسلمان بھی، عیسائی بھی۔ ان سب کے صنم خانے تقسیم ہند اور جنگِ عظیم ثانی کے المناک واقعات نے تباہ کرڈالے ہیں، جب کہ ان سے قبل جنگِ آزادی اور سلطنتِ برطانیہ کے دورنگ زندگی کے تمام ہنگاموں کے درمیان خوابوں کی ایک دنیا آباد تھی، دریائے گومتی کے کنارے لکھنؤ کی گنگا جمنی تہذیب زوالِ اودھ کے باوجود اپنا ایک حسین طلسم قائم کیے ہوئے تھی اوراس کی سحر انگیز فضا میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے ولولے انگڑائیاں لے رہے تھے، زمانہ بدل رہا تھا۔ قدریں بدلتی نظر آرہی تھیں نئی تعلیم مشرقی آداب میں انقلاب پیدا کر رہی تھی، ہندو مسلم مشترکہ تہذیب کے ساتھ ایک تیسرا عنصر مسیحی یا مغربی اقدار کا مخلوط ہو رہا تھا اور عصرِ حاضر میں بین الاقوامی تمدن کے آثار نمایاں ہو رہے تھے۔ جدید یورپی انداز کے کالجوں کی تعلیم و تربیت نے ایشائی ماحول کو متغیر کرنا شروع کردیا تھا اور تیزی سے ابھرتے ہوئے جدید معاشرے میں مرد و عورت کے رشتوں کا انداز بدلنے لگا تھا۔ نئی تعلیم یافتہ نسل میں بڑا جوشِ حیات تھا۔ وہ ایک تازہ ہوا میں سانس لے رہی تھی اوراس کی مثالیت پسندی اپنے زورِ شباب میں انقلاب و انقلاب کا نعرہ لگا رہی تھی، مشرق کے زمین و آسمان تہ و بالا ہو رہے تھے۔ لیکن جنگِ عظیم اور تقسیمِ ہند کی بلائے ناگہانی نے تصور کے سارے صنم خانوں کو پاش پاش کردیا۔ ایسا معلوم ہوا کہ سرزمینِ ہند میں ارتقائے انسانی کی رفتار رک گئی ہے اور ایک محیط طوفان نے زندگی کے سارے آثار مٹادیے ہیں۔ مستقبل کی تمام آرزوئیں تباہ ہوچکی ہیں۔ گزرے ہوئے وقت کے لمحات ضائع ہو چکے ہیں۔ کائنات فنا کے قریب آچکی ہے۔ اس طرح یہ داستان ایک پوری نسل کا المیہ پیش کرتی ہے۔

"کرو ہارا جی کی رخشندہ آتشدان کے پاس ایک پرانے سرخ رنگ کے میلے صوفے پر جس کے ٹوٹے ہوئے اسپرنگ نیچے کو دھنس گئے تھے، اپنے ہاتھوں پر چہرہ رکھے بیٹھی رہی اور پلکیں جھپکاتی رہی۔

"سارا دن گزر گیا" اس نے پھر دہرایا۔

دریچے کے باہر ہوائیں زرد پتوں کو ادھر سے ادھر اڑا رہی ہیں

....

"سارا دن گزر گیا، کوئی نہیں آیا، کوئی نہیں آیا، سارا دن گزر گیا"

سارا دن گزر گیا، سارا دن گزر گیا۔ کروا ہارانی کی رخشندہ نے ہاتھ ہلا کر پھر اپنے آپ سے دہرایا۔
باہر بارش شروع ہو چکی تھی (ص ۵۶-۴۵۴)

یہ ۴۵۹ صفحات کے ناول کی تقریباً آخری سطریں ہیں جن میں ہیروین اپنی پوری دنیا کی تباہی پر گویا کف افسوس ملتی ہوئی، شدید تنہائی و ویرانی کے عالم میں "سارا دن گزر گیا" کی گردان کر کے اپنی بے بسی اور زندگی کی بربادی کا اظہار کرتی ہے۔ یہ پورا بیان بہت ہی علامتی اور خیال انگیز ہے اور اس میں حیات کا المیہ ایک گہرے جمالیاتی احساس کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ "میلے صوفے"، "ٹوٹے ہوئے اسپرنگ نیچے کو دھنس گئے"، "اپنے ہاتھوں پر چہرہ رکھے بیٹھی اور پلکیں جھپکاتی"، "دریچے کے باہر زرد پتوں کو ادھر سے ادھر اڑاتی" "کوئی نہیں آیا" اور "باہر بارش شروع ہو چکی تھی" سبھی فقرے معنی خیز ہیں اور ان کے اشارات سے ادبار افلاس، اداسی، حزن اور حسرت ٹپکتی ہے۔ زرد پتوں کے ہوا میں اڑنے سے خزاں کا اشارہ تو بالکل واضح ہے لیکن بارش کے شروع ہونے سے ایک ایسے سیلاب کا اشارہ بھی ملتا ہے جو گویا پرانی زندگی کے نشانات بہالے جائے گا۔ اس بیان کے مضمرات میں شعریت کے اثرات بھی شامل ہیں! سارا دن گزر گیا، کوئی نہیں آیا، کوئی نہیں آیا، کوئی نہیں آیا۔ سارا دن گزر گیا، کی سطر بے اختیار فیض کی نظم 'تنہائی' کی یاد دلاتی ہے:

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
....
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا (نقش فریادی)

کیا وقت کی گردان کے اشارات میں کوئی فلسفہ بھی ہے؟ ہاں وقت کا فلسفہ قرۃ العین حیدر کا ایک مخصوص موضوع ہے اور ان کے پہلے ناول ہی سے اس کے واضح آثار ملنے لگتے ہیں:

"ایک کارواں ہے جو آگے بڑھتا جاتا ہے۔ ماضی کا افسوس اور فردا کی فکر اس کی رفتار پر اثر انداز نہیں ہو سکتے۔ نئے دن آتے ہیں، نئی راتیں آتی ہیں۔ جھکڑ چلتا ہے۔ آندھیاں اٹھتی ہیں۔ کسی کو موت آتی ہے، کسی کو نہیں آتی۔ نیند بھی نہیں آتی۔ یہ چکر یوں ہی چلتا رہے گا۔ سب انشچت ہیں۔ سب دکھی ہیں۔" (ص ۲۶-۲۵)

"..... پھر وقت کی پرواز کے ساتھ کوئی نیا معمہ بن جائے گا۔ کوئی نیا حل تلاش کر لیا جائے گا۔ ہم جہاں ہیں اس جگہ نہ ہوں گے۔ یہ ہم سے آگے نکل جائے گا۔ زندہ رہنے کی، خوش رہنے کی خواہش، زندگی کی مقناطیسی رو وقت کے ریگستانوں میں کھو جائے گی۔ یہ چھوٹے

چھوٹے، معصوم، بے بس انسان۔ آنے والے دن اور آنے والی راتیں ان سب کے لیے کیا لائیں گی؟ ان کی آنکھیں ابھی کیا کیا دیکھیں گی؟ ان کے دل کیوں دھڑکیں گے؟ کوئی نہیں جانتا یہ سب کیوں ہے؟ ارے میں تو فلسفی ہو گئی ہوں بڑی بھاری، اس نے سوچا" (ص ۸۲-۱۸۱)

"... وقت ارجن کے خدا کی طرح اپنے شاہکاروں کو خود تباہ کر دیتا ہے مگر وقت ابدیت سے علیحدہ صرف مستقبل پر بھروسہ رکھتا ہے اور مستقبل میں اگر ہر چیز ایسی بن جائے جس کی ہمیں اتنی تمنا ہے تو پھر کوئی بات ایسی ہوگی، کوئی وجہ ایسی نکل آئے گی جس سے انسانیت کی ساری کوششیں بیکار جائیں گی" (ص ۲۸۲)

یہ وقت کا ایک یاس انگیز تصور ہے اور اس میں آگے کی طرف حرکت کی بجائے ایک دائرے میں "چکر" کا احساس ہے۔ اس میں وقت کے ہاتھوں انسانیت کی تخریب کا منفی نکتہ بھی شامل ہے جس سے قنوطیت مترشح ہوتی ہے۔ وقت کے اسی تناظر میں ہندوستان کے ایک خاص عہد کی مرقع نگاری کی گئی ہے اور اس سے وابستہ مختلف موضوعات کے جلوے پیش کیے گئے ہیں۔ ملک کی مشترکہ تہذیب کا نقشہ کھینچ کر اس پر یہ تبصرہ کیا گیا ہے۔

"یہاں کسی کو پتہ نہیں تھا کہ کون ہندو ہے، کون مسلمان ہے، کون شیعہ ہے، کون سنی ہے اپنے دکھوں اور تکلیفوں کے باوجود زندگی بڑی مکمل، پُرمسرت اور قانع تھی۔ پرانی روایات کی پابندی اور قدیم چلن کو نبھانا سب کا مقدس فریضہ تھا" (ص ۳۶۷)

اس قدامت کے ساتھ وطنیت کا احساس بھی شدید ہے:

"... سب اسی دھرتی کے بیٹے تھے۔ ان کی زبان، ان کا لب و لہجہ، ان کے گیت ان کے دکھ سکھ، وہ فضا جس میں وہ پیدا ہوئے تھے، یہ سب اس کا اپنا تھا، اس کا اپنا اور بہت پیارا، اپنی زمین اپنی گیہوں کی بالیاں، ہوا کی نمی، مٹی کی خوشبو، یہ سب اس کی اپنی مٹی کے دیوتا تھے..." (ص ۳۵۳)

اس ارضیت کی تہ میں مچلتی ہوئی جذباتیت نمایاں ہے لیکن فرقہ وارانہ فسادات نے عین آزادی ملک کے تاریخی موقع پر سارے جذبوں کا خون کر دیا اور ساز حیات کی آوازوں میں نغمے کے ساتھ نوحے کے سُر بھی مل گئے:

"چراغ جھلملاتے رہے۔ ساز بجتے رہے۔ ملک بھر کے ان مرتے مارتے انسانوں کے لیے اتنے بہت سارے لوگ اپنے اپنے طریقے سے جو کچھ کر سکتے تھے کر رہے تھے۔ ان

کے دلوں میں جذبہ تھا، خلوص تھا، دکھ تھا، بے انتہا شدت کا دکھ اور تکلیف۔ یہ سب کیا ہو رہا ہے؟ ہمیں اس طرح نہ مرنے دو۔ خدا کے لیے اس طرح نہ مرنے دو۔ زندگی بلند ہے۔ زندگی پاکیزہ ہے۔ زندگی مقدس ہے۔ خداؤں نے زندگی خون میں رگیدے جانے کے لیے تخلیق نہیں کی تھی۔ سازتیزی سے بجتے رہے۔" (ص ۲۴۹)

اس عالم میں جو نیا ہندوستان تخلیق ہوا اس کی تلخ حقیقت یہ ہے:

"...... بڑا افسوس یہ ہے کہ ہم خوب جانتے ہیں کہ ہم کیا کر رہے ہیں۔ پچھلے چند برسوں سے یہ جانتے چلے آئے ہیں کہ اس کا نتیجہ کیا ہوگا۔ ہمارے لیے تو بخشش اور معافی کی بھی کوئی امید نہیں۔" (ص ۴۲۳)

عصرِ حاضر کی انسانیت کا، خواہ وہ کسی ملک میں ہو، خدا کی طرف سے ہونے والی مغفرت اور رحمت سے بہت دور ہو جانے کا تخیل ٹی۔ ایس ایلیٹ کی شاعری کا ایک نمایاں موضوع ہے جس کی جھلک قرۃ العین کی سطروں میں صاف نظر آتی ہے۔ ایلیٹ کے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ زیرِ نظر ناول کے کردار جس ماحول میں سانس لے رہے ہیں وہ بالآخر ایک خرابے[1] میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس میں بسنے والے انسان کھوکھلے[2] نظر آتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ اب ان کی مغفرت کی کوئی صورت باقی نہیں رہ گئی:

"AFTER SUCH KNOWLEDGE, WHAT FORGIVENESS?" [3]

ایسے معتوبِ خدا لوگوں کی زندگی کا طور یہ ہے:

"..... دھیرے دھیرے کرشابل کا خوبصورت ڈرائنگ روم مہمانوں سے پُر ہونا شروع ہوا۔ سیاہ ڈنر سوٹوں میں ہنری فونڈا اور کلارک گیبل جیسے مرد، راجکماری اندرا اور پرنس درِ شہوار جیسی خواتین، ایسے لوگ جن کے نام ٹیلی فون ڈائرکٹری میں اور سول لسٹ کے صفحات پر ہوتے ہیں، ایسے لوگ جو کرسمس کا زمانہ کلکتے میں اور گرمیاں کشمیر میں بسر کرتے ہیں اور جن کی بیویاں ان سے طلاق لے کر سوئٹزرلینڈ چلی جاتی ہیں۔" (ص ۱۲۲)

اس فضا میں پلنے والے مرد و عورت کے مسخ شدہ کردار کا یہ عبرت انگیز نقشہ ملاحظہ کیجیے:

"صبح ہوتے خواتین نے کلب سے نکلنا شروع کیا۔ بھاری اوور کوٹوں، لندن کے گھنوں، اطلسی غراروں اور جھلملاتی ساریوں میں، سر سراتی ہوئی خواتین جن کے شوہر یا بھائی یا

---

(1) THE WASTE LAND (2) THE HOLLOW MEN (3) GERONTION

یا دوست ان کے اوور کوٹ لیے کلوک روم اور برآمدوں میں ان کے منتظر تھے اور جن کے شوفر سردی کی وجہ سے موٹر کے شیشے چڑھائے پچھلی سیٹوں پر سکڑ کر سو رہے تھے۔ یہ شاندار عورتیں جن کے دماغ خالی تھے اور جن کی روحیں کھوکھلی تھیں۔ دل بلا کسی مصرف کے یوں ہی عادتاً دھڑکتے تھے، صرف ان کے ہونٹوں پر میکس فیکٹر اور ڈوروتھی گرے کے رنگ تھے اور غراروں اور ساڑیوں پر زردوزی کے پھول جگمگاتے تھے۔" (ص ۱۱۸)

اس قسم کے مرد و عورت ایک دوسرے کے ساتھ اپنے تعلق یا محبت کے بارے میں ایسے خام خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

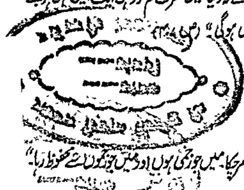
"ٹھیک ہے، محبت کے لیے ضروری نہیں کہ اس میں ابدیت بھی ہو۔۔۔ ہاں محبت کے لیے ضروری نہیں کہ اس میں ابدیت بھی ہو۔ یہی بہت کافی ہے کہ مولسری کے پھول ہوا کے جھونکوں سے نیچے گر رہے ہیں اور ہمارے ساتھی ہمارے پاس موجود ہیں۔۔۔۔ ہاں یہ بہت بڑی ٹریجڈی ہے، ساری محبت ہی ٹریجڈی ہے۔ محبت میں پائیداری تو بہت ہی میٹر آف فیکٹ اور اَن رومینٹک چیز ہے۔ اس کی ساری ٹریجڈی، ساری خوبصورتی اسی وقت محسوس ہوتی ہے جب اس میں ابدیت اور پائیداری کا فقدان ہو" (ص ۱۵-۲۱۳)

ناول کا ایک کردار خود ہی اپنے معاشرے کی زندگی میں اس سطحیت کا اقرار کرتا ہے:

"یہاں پر سب جسم ہی جسم ہیں، صندلی، گرم، خوبصورت، روح کہیں نہیں ملتی کہیں نہیں ملتی" (ص ۱۷۳)

محبت کا یہ معاملہ بالآخر ایک بہت مبہم قسم کی وجودیت اور اس سے پیدا ہونے والے شدید احساس تنہائی تک پہنچ جاتا ہے:

"تم بھی بہت جلد اس نتیجے پر پہنچ جاؤ گے کہ دنیا میں صرف تم خود ہی ایک ایسی ہستی ہو جسے اپنے آپ سے تعارف کرا کے خوشی حاصل ہو گی" (ص ۱۹۸)



"تم کون ہو بھائی؟"

"میں۔۔۔؟ میں خود"۔۔۔

"تم خود۔۔۔؟"

"ہاں۔۔۔ میں۔۔۔ جو زندہ ہوں۔ اور میں جو مر چکا۔ میں جو زخمی ہوں اور میں جو زخموں سے محفوظ رہا۔"

"نہیں، ہم اگلے کسی دوراہے پر نہ ملیں گے۔ کسی دوراہے پر نہ ملیں گے۔ ہمیں اپنے اپنے چکروں میں تنہا گھومنا ہے۔ اس تنہائی کو تم پہچانتی ہو؟" (ص ۵۱-۴۵۰)

اس فلسفیانہ تناظر میں صنفِ نازک کی جس سے ان کا تعلق ہے، مصنفہ نے یہ کردار نگاری کی ہے:

"عورت دنیا کو پُرمسرت، روشن، خوش گوار بنانے کی ذمہ داری سنبھالتی ہے لیکن آخر میں وہ کسی کو خوش نہیں کر پاتی۔ کائنات کو پرمسرت بنانے کی ذمہ داری خدائے قدوس نے اس کے شانوں پر ڈالی ہے لیکن اسے بعد میں پتہ چلتا ہے کہ یہ سب غلط اور بیکار ہے۔" (ص ۳۲۹)

اس طرح کی فلسفہ طرازی قرۃ العین حیدر کے فن کا منبع و محور ہے۔ ان کی تحریروں میں تفکر ایک لازمی عنصر ہے، جو کچھ تو زندگی کے رنگارنگ تجربات سے اُبھرتا ہے اور کچھ ان کے متنوع مطالعات پر مبنی ہے۔ وہ بلاشبہ ایک کثیر المطالعہ فن کار ہیں۔ اور ادبیات کے علاوہ علوم اجتماعی پر بھی ان کی نظر وسیع ہے خاص کر شاعری سے ان کا شغف بہت گہرا ہے۔ یہی وجہ ہے ان کی تخلیقات میں تلمیحات و استعارات کی کثرت ہے۔ ان کے بہتیرے افسانوں اور ناولوں کے نام تک معروف اشعار سے ماخوذ ہیں۔ افسانہ نگاری میں گہتی شعریت قرۃ العین کے فن کی خصوصیت ہے اور اس کے بسیط جمالیاتی عنصر کا ایک اہم وسیلہ۔ یہی شعریت ایمائیت پیدا کرتی ہے جو بالآخر علامت نگاری تک پہنچتی ہے۔ بہرحال ایک لطیف حسِ مزاح اس حقیقت پسندی کا پتہ دیتی ہے جو قرۃ العین کے فن کو لطیفہ اور چیستاں بننے سے روکتی ہے۔ پھر گہرے حزن و درد کے باوجود اس فن میں ہنگامۂ حیات سے شدید وابستگی نمایاں ہے اور اس کی تخلیق کی ہوئی دنیا کے باشندوں کی "ہوس" کو ایک "نشاطِ کار" ہے۔ اس لیے کہ وہ اس نیم فلسفیانہ اور نیم صوفیانہ احساس سے سرشار ہیں:

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا؟ (غالب)

دراصل یہ ایک نفسیاتی آگہی ہے جو قرۃ العین کے اکثر کرداروں کو حاصل ہے، خواہ یہ ذہنی سرمایہ شعوری ہو یا لاشعوری۔ ایک نفیس قسم کی خوش باشی "میرے بھی صنم خانے" کی اس نسل میں پائی جاتی ہے جو اپنے آپ کو بہت ہی دل شکن حالات میں محصور پاتی ہے۔ اس نسل کے جوان مرد و عورت بڑے من چلے، زندہ دل اور خوش گفتار ہیں یہ ایک انڈر گریجویٹ قسم کی تعلیم یافتہ نسل ہے جسے حالات کی گرمی نے وقت سے پہلے بالغ PRECOCIOUS بنا دیا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش کے حقائق کو اوّل اوّل ایک نگاہِ حیرت سے دیکھتی ہے پھر اپنی عمر اور وقت کی مرتوں میں کھو جاتی ہے مگر بہت جلد ایک حسرت سے دوچار ہو جاتی ہے اور وجودیت کی تنہائیوں میں پناہ لینے کی کوشش کرتی ہے۔ اس نسل کے افراد اپنی باہمی محبتوں میں یقیناً مخلص ہیں اور ان کے تعلقات میں شاید بتقاضائے عمر بڑی گرم جوشی

ہے لیکن ان کے تصورات سطحی ہیں اور ان پر خام خیالی کا غلبہ ہے۔ شاید وہ پورا معاشرہ ہی غلط ہے جس سے اس نسل کا تعلق ہے۔ یہ جاگیردارانہ نظام کی خاکستر پر تعمیر ہونے والے متوسط طبقے کا معاشرہ ہے جو طبقۂ امرا سے قربت رکھتا اور اس کو اپنا آدرش سمجھتا ہے:

"رخشندہ نے جو کنور عرفان علی کی بیٹی تھی فوراً یہ محسوس کیا کہ یہ لڑکی (شہلا رحمٰن) ایک دوسرے طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس دنیا سے نکل کر وہاں آئی ہے۔ جو بورژوا ہوتے ہوئے ارسٹوکریسی کی حدیں چھو لینے کی کوشش میں ہاتھ پاؤں مارتی رہتی ہے۔ اس نے دہیں بیٹھے بیٹھے اس لڑکی کو اسٹائلش اور پوش بننے کی کوشش میں مصروف دیکھ کر اس کی بیک گراؤنڈ کا، ایک مڈل کلاس گھرانے کی اس کائنات کا تصور کرنا چاہا جہاں سے وہ آئی تھی۔ ایک مڈل کلاس گھرانہ جس کے ڈرائنگ روم وینس اور نیپلز کے رنگین مناظر کے پرنٹ اور لارڈ بائرن اور دانتے اور بیٹریس کی چھپی ہوئی تصویروں سے مزین ہوتے ہیں اور جہاں کے لڑکے شام کو بے حد اہتمام سے سفید براق پتلونیں پہن کر رفاہِ عام کے کلب ٹینس کھیلنے جاتے ہیں اور لڑکیاں گریجویٹ کہلانے کی ابتدا کرتی ہیں اور جن کی مائیں نوجوان ڈپٹی کلکٹر کو چار پر مدعو کرتی ہیں کہ دیکھو ہماری پڑھی لکھی کالج کی تعلیم یافتہ بیٹیاں تمہارے گھروں میں جا کر تمہارے کمروں کو بھی اسی طرح چھپی ہوئی تصویروں اور کڑھے ہوئے تیر اور چینے کے فریموں سے سجادیں گی۔ یہ ٹریجک مڈل کلاس اسے اس لڑکی سے یکلخت بڑی ہمدردی محسوس ہوئی۔" (ص ۳۵-۱۳۴)

اس ہمدردی میں طنز کا پہلو یہ ہے کہ ہمدردی کرنے والی بھی طبقۂ امرا سے تعلق رکھنے کے باوجود متوسط طبقہ ہی کی رسوم کا شکار ہے اور ایک اسٹائلش اور پوش ماحول میں سانس لیتے ہوئے جدید فیشن کے ڈرائنگ روم کی زندگی کی عادی ہے، خواہ اس کے ذاتی احساسات کتنے ہی باغیانہ یا انقلابی ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ رخشندہ کے سماجی تصورات میں اشتراکی اشارات صرف رومانیت پر مبنی ہیں اور اس سلسلے میں اس کا خلوص ایک جذباتیت سے زیادہ نہیں، جو رواجِ زمانہ اور مغربی تعلیم گاہوں کے مصنوعی ماحول کی پیداکی ہوئی ہے۔ ناول کی ہیروین کے صنم خانے کی فضا کے نقوش یہ ہیں:

"نیچے باغ میں شہد کی مکھیاں بھنبھنا رہی تھیں۔ اندر ہال میں سجے ہوئے سنگِ مرمر اور تانبے کے مجسموں اور روغنی تصویروں کے نقوش دوپہر کے اندھیرے میں زیادہ گہرے، زیادہ پراسرار نظر آرہے تھے۔ فضا پر وہ خمار آگیں سناٹا چھاتا جا رہا تھا جو گرمیوں کی بھرپور دوپہروں میں کائنات کے ذرّے ذرّے میں سما کر دھیرے دھیرے دھڑکتا رہتا ہے اور خیال

آتا ہے کہ اگر دنیا یہی ہے تو بری نہیں" (ص ۵۳)

"ہم نے اکٹھے مل کر نیلے پہاڑوں پر صبح کاذب کی خوبصورتی دیکھی ہے۔ ہم نے ایک ساتھ تاریک جنگلوں اور ہری پگڈنڈیوں کو طے کیا ہے۔ ہم اور تم ان کنجوں میں گھومے ہیں جہاں کوئلیں سندھیا کے نغمے گاتی ہیں۔ تم اب کہاں پہنچے ہو۔ تم اب کیا سوچ رہے ہو۔ تم وقت کو اپنے میں کھونا چاہتے ہو۔ ہم وقت سے الگ ہیں۔ ہم وقت سے الگ ہیں۔ ہم وقت سے آگے نکل آئے ہیں۔ کیا تمہاری آتما کا برہما سے ملاپ ابھی تک نہیں ہوا۔ ہم تو اس بڑی خوب صورت کائنات میں جاگرتی پھیلانے آئے تھے" (ص ۲۸۳)

بلا شبہ ان تصویروں میں ایک ایسا فن کارانہ حسن ہے جس میں جمال و فطرت کے رنگ و آہنگ بھی شامل ہیں اور قدرتی حسن کی یہ مرقع نگاری قرۃ العین کے فن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے جس کے نمونے ان کی تمام تخلیقات میں بہ کثرت ملتے ہیں اور آگے چل کر رنگا رنگ شکلوں میں بڑی فراوانی کے ساتھ ہمارے سامنے آئیں گے۔ واقعہ یہ ہے کہ فطرت مستقل طور سے قرۃ العین کے انسانی مطالعات کا ایک جز بلکہ پس منظر ہے لیکن اس فطرت نگاری میں تخیل کا عنصر بہت زیادہ رومانی ہے اور مظاہر قدرت سے جذباتی تأثر کو ایک کائناتی تفکر کا موڑ دینے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ مصنوعی معلوم ہوتی ہے۔ اس تفکر میں ترقی پسندی کا دعویٰ اور بھی کھوکھلا ہے اس لیے کہ جو لوگ اپنے وقت کے لمحات میں بالکل اسیر تاریخ کی رو کے سامنے بے بس اور تاریکیوں میں سرگشتہ ہیں وہ وقت سے الگ کیا ہوں گے اور وقت سے آگے کس طرح جائیں گے؟ کائنات میں جاگرتی پھیلانے کا حوصلہ یقیناً قابل تعریف ہے مگر اس کی پشت پر کوئی عمل کا کوئی سر و سامان نہیں ہے۔ نئی نسل کی رخشندہ اور شہلا رحمٰن پاکرشا بل اور گنگی کول اور ان کے ساتھیوں سلیم انور اعظم، خورشید اور کرن کی جذباتی ترقی پسندی کے باوجود ان کے معاشرے کی زوال پسندی کا پیمانہ یہ تھا:

"وہ ایک پُرسکون نظام زندگی کا بے ضرر سا پرزہ تھے۔ ان کی ذات سے نقصان کسی کو نہ تھا فائدہ ہزاروں کو تھا۔ ان کے چند خاص اصول تھے، خاص عقیدے اور نظریے تھے، روایات، وضعداری اور ان کا تحفظ ان کے نزدیک ان کا عزیز ترین فریضہ تھا۔ انہیں چند چیزوں سے بے پناہ نفرت تھی بشمولہ ان حقیر نودولتیوں کا ناقابل وجود کسی طرح برداشت نہ کر سکتے تھے جنھیں اب تکلفاً اوپری یا متوسط طبقہ کہا جاتا ہے۔ انھیں متوسط طبقہ سے چڑ تھی۔ اس طبقہ نے ہر ملک میں ہر جگہ، ہر زمانہ میں گڑبڑ پھیلائی ہے، بڑی بڑی گستاخانہ جرأتیں کی ہیں۔ اس لڑتی جھگڑتی خود غرض، کاروباری، ہونہار دنیا میں سب سے الگ تھلگ، صرف اپنے طبقے کے مٹھی بھر افراد

کے ساتھ وہ پرانی تہذیب، پرانی روایات کے ورثے کے لیے بیٹھے تھے وہ جانتے تھے کہ مخالف ہوائیں بہت تیز ہیں۔ کہاں کی تہذیب اور کہاں کی وضعداری؟ یہ چراغ جو دو قوموں کے ثقافتی سنگم اور تمدنی ہم آہنگی نے صدیوں سے روشن کر رکھا ہے کوئی دم میں بجھا چاہتا ہے لیکن اس چراغ کی مدھم روشنی نے ان رنگ محلوں میں جو دھندلا سا اجالا بکھیر رکھا تھا وہی بہت بڑا جذباتی سہارا تھا۔" (ص ۵۵-۵۴)

یہ غفران منزل کے مالک کنور عرفان علی کے ذہن، نسل اور ماحول کا ایک حقیقت پسندانہ تجزیہ ہے۔ اس میں جو نقطۂ نظر ظاہر کیا گیا ہے اس کے ساتھ مصنفہ کی ہمدردی بہت واضح ہے چنانچہ کنور صاحب کی اولاد اور ان کے دوستوں پر مشتمل جس نئی نسل نے اس نقطۂ نظر سے بغاوت کی کوشش کی تھی اس کے انجام پر مصنفہ کا یہ تبصرہ ملاحظہ ہو:

"جو (MAKE-BELIEVE) کی دنیا ان سب نے اپنے لیے تخلیق کی تھی وہ اس میں ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیلتے یہاں تک آپہنچے تھے اور اب یہاں سے اپنے اپنے راستے آگے جانے والے تھے۔" (ص ۴۲۵)

اس نسل کے شیریں خوابوں کی یہ بھیانک تعبیر بہت دل دوز ہے:

"خدا کی خوبصورت زمین پر خدا کے انسانوں نے اسے زندہ اور خوش نہ رہنے دیا لیکن زمین کے نیچے تاریکی کے غار میں کم از کم اس کا جسم اب محفوظ تھا۔" (ص ۴۴۲)

ترقی پسند عناصر کے اس احساسِ شکست کی قنوطیت میں فطرت بھی اس کی رفاقت کا دم بھرتی نظر آتی ہے:

"جھٹ پٹے کی تاریکی سارے میں پھیل گئی۔ ساری کائنات کو اس نے اپنے آنچل میں سمیٹ لیا۔ برف پوش چوٹیاں اور کہر آلود گھاٹیاں اور سفیدے اور چنار کے درختوں کے جھنڈ سب اس دھندلکے میں چھپ گئے۔ آسمان پر سے قازیں قہقہے لگاتی ہوئی گزرتی ہیں موت موت۔ موت۔ اے ہائے موت تو بڑی خوفناک چیز ہے۔ اس سے اتنا ڈر لگتا ہے۔ اتنا ڈر لگتا ہے۔۔۔" (ص ۴۴۵)

قرۃ العین کی نثر میں ایک پرکار سادگی، روانی اور شیرینی ہے۔ وہ معنی خیز الفاظ سے چھوٹے چھوٹے فقرے اور جملے ترتیب دیتی ہیں، چست استعارے استعمال کرتی ہیں اور ایک آہنگ کے ساتھ اپنے خیالات کا عکس صفحات پر اتار دیتی ہیں۔ بے تکلفی اور بے ساختگی ان کا طرۂ امتیاز ہے، لیکن اس میں کوئی بے پروائی اور بے ڈھنگی شامل نہیں ہوتی۔ اس نثر کا اسلوب سلیس و فصیح ہے اور اس کے مضمرات و اثرات بلیغ و وسیع۔

ناول کی ماجرا سازی میں ایک جدت یہ ہے کہ روایتی انداز میں نہ تو پس منظر تیار کیا گیا ہے نہ واقعات

کی کڑیاں ملائی گئی ہیں، نہ کرداروں کا لمبا چوڑا تعارف کرایا ہے، شروع سے آخر تک بس ایک سلسلۂ خیال ہے
جو بکھتا اور بڑھتا چلا گیا ہے، ایک خواب کی سی کیفیت میں مختلف مناظر، متنوع واقعات، متعدد کردار، ان کے
دلچسپ مکالمات اور ساتھ ساتھ مصنفہ کے فکر انگیز تبصرے سامنے آتے ہیں، گویا افسانہ از افسانہ می خیزد۔ یہ
ایک رواں دواں قصہ ہے جس کے اجزا کچھ رنگوں کی طرح بکھرے اور کچھ راگوں کی طرح ملے چلے ہیں۔ اسی ہیئت
کو جدید تنقید کی اصطلاح میں خیال کی رو یا چشمۂ خیال (STREAM OF CONCIOUSNESS) کہا جاتا
ہے اور اس کا موجد عام طور سے انگریزی ناول نگار جیمس جوائس (JAMES JOICE) کو سمجھا جاتا ہے
لیکن اس تکنیک کے بارے میں عام تصور کے برخلاف میرے بھی صنم خانے میں، وہ پریشان خیالی اور ابہام
نہیں ہے جو مثال کے طور پر جوائس کے ناول "یولی سیز" (ULYSSES) میں محسوس کیا جاتا ہے بلکہ
انتشار کی بجائے ایک ترتیب و ترکیب ہے اور اجزائے قصہ میں پراگندگی نہیں ہم آہنگی ہے، سب سے بڑھ کر یہ
کہ فلسفیانہ و صوفیانہ احساسات کی فراوانی کے باوجود قصے کی دلچسپی اور بیان کی صفائی بالکل نمایاں ہے۔ ماجرا
کے مختلف مراحل ایک دوسرے سے مربوط ہیں، واقعات کا ایک تسلسل ہے، سبھی کردار اور ان کے خیالات
واضح ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ ابتدا میں کچھ ابہام محسوس ہوتا ہے، مگر جیسے جیسے ناول کا ارتقا ہوتا جاتا
ہے حقائق روشن ہوتے جاتے ہیں، اس کے علاوہ سبھی کردار اپنے اپنے خیالوں میں مست رہنے کے باوجود
عام طور پر زندگی سے بھرپور، متحرک، فعال، سرگرم اور زندہ دل ہیں، نئی نسل کے افراد تو جوانی کے سرور
سے مچلتے نظر آتے ہی ہیں، پرانی اور مٹتی ہوئی نسل کے لوگ بھی اپنے اپنے مشاغل میں مگن ہیں اور بڑے
کرداروں کے ساتھ ساتھ چھوٹے کرداروں کے نقوش بھی واضح ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ قرۃ العین کے فن میں ایک
لطافت اور نفاست ہے، جس کے سبب وہ ایک واشگاف بیان ماجرا کی بجائے ایمائیت سے کام لیتی
ہیں اور ہلکے ہلکے اشاروں میں اپنے تصورات پیش کرتی ہیں، ایک قسم کی علامتی فضا ان کے بیانات پر
طاری رہتی ہے، خاص کر ان کی منظر نگاری بڑی شاعرانہ ہوتی ہے، یہاں تک کہ انہوں نے فطرت کے جلووں
کو بھی ماجرا کے ایک حصہ ہی نہیں، مستقل کردار بنا دیا ہے۔ اس فنکاری میں ایک ایسی تازگی اور انفرادیت
ہے جو قرۃ العین کو اردو کے دوسرے ادیبوں سے بالکل ممتاز کر دیتی ہے، خاص کر اپنے پیش رووں سے وہ
یکسر جدا نظر آتی ہیں، لیکن ماجرا سازی سے بغاوت نام کی کوئی چیز قرۃ العین کے یہاں نہیں پائی جاتی
جو کچھ ہے قصہ گوئی کی روایت میں ایک توسیع، اضافہ اور ترقی کی حد تک ہے اس عمل کو اگر تجدید بھی کہا جائے
تو کوئی مضائقہ نہیں، مگر یہ انکشاف بے جا نہ ہوگا کہ اس تجدید میں کچھ قدیم داستان گوئی کا رنگ بھی ہے
اور اس سے جدید تکنیک میں کچھ فنی مضبوطی ہی پیدا ہوئی ہے، کمزوری نہیں۔

"میرے بھی صنم خانے" میں عصری حیثیت بہت تیز و تند ہے، اگرچہ اس کے پیچھے وقت اور تاریخ کا جو تصور ہے وہ زمانۂ حال تک محدود نہیں، خاص کر اس میں ماضی کو نظر انداز کرنے کی کوئی کوشش نہیں، اس کی زوال پزیری کے باوجود اس کے بعض محاسن کی نہ صرف قدر شناسی ہے بلکہ ان کی طرف کچھ رغبت اور ان کے خاتمے پر کچھ حسرت ہے، حالانکہ اکثر اور اہم تر کردار جدت پسند، اپ ٹو ڈیٹ اور فیشن ایبل ہیں، رواجِ زمانہ کے دل دادہ اور ایک بہتر مستقبل کے آرزو مند ہیں، بہرحال، ناول کا ماجرا غیر منقسم ہندوستان کی جنگِ آزادی کے آخری دور سے تقسیمِ ہند کے فوراً بعد آزادی کے اوّلین دور تک کے ماحول پر مشتمل ہے اور اس نسل کے احوال و کیفیات کا آئینہ دار ہے جو ناول کے سنِ تحریر ۱۹۴۷ء میں موجود تھی۔ اس طرح قصہ اپنے زمانۂ تصنیف کے لحاظ سے بالکل تازہ بہ تازہ ہے اور ان افراد کے درد و داغ و جستجو و آرزو کو پیش کرتا ہے جو اس زمانہ ہی میں سانس لے رہے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ قصے کے فعال کردار صرف "اوپری طبقہ" سے تعلق رکھتے ہیں اور نچلے طبقے کے ساتھ ان کا تعلق تھوڑی سی ہمدردی کے سوا کچھ نہیں۔ لہٰذا ناول میں طبقاتی شعور کی جھلکیوں کے باوجود موضوع بنایا گیا ہے مٹتے ہوئے اعلیٰ طبقے یا ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کو، اس سے بھی بڑھ کر یہ حقیقت ہے کہ مصنفہ کے سامنے مزدوروں اور کسانوں کی زندگی کا کوئی نصب العین نہیں، بلکہ مطمحِ نظر یا تو آسودہ حال ماضی کے اشراف کی تہذیبی اقدار ہیں یا ایک مبہم سے مستقبل کا خوابِ پریشاں اس طرح قصے میں ترقی پسندی سے زیادہ عبرت پزیری کا سامان ہے۔

ستاروں سے آگے

"میرے بھی صنم خانے"، کی تحریر سے ایک سال قبل ۱۹۴۶ء میں قرۃ العین حیدر کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "ستاروں سے آگے" شائع ہو چکا تھا۔ عنوان کتاب سے بجا طور پر ایک مثالیت پسندی اور اس کی تمام خواب ناکیوں کی نشان دہی ہوتی ہے:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں (غزل۔ بالِ جبریل)

اقبال نے غزل کا یہ شعر اپنی مخصوص حکیمانہ فکر کے تحت اپنے وقت کی انسانیت کو اولوالعزمی کا ایک پیام دینے کے لیے کہا تھا، مگر قرۃ العین حیدر کی نوجوان نسل نے تقسیم ہند سے قبل کے ہندوستانی ماحول میں اسے اپنی رومان پسندی کی ایک علامت بنا لیا اور گویا ایک خاص قسم کی ترقی پسندی کا نشان سمجھا۔ بہرحال، اس مجموعے کے افسانوں پر جنگِ عظیم ثانی (۴۵-۱۹۳۹) کی ہیبت ناکیاں چھائی ہوئی ہیں اور ستاروں سے آگے اپنی منزل تلاش کرتے والے متعدد کردار محاذِ جنگ پر لقمۂ اجل بن کر اپنے پیچھے درد و غم کی ایک داستان چھوڑ جاتے ہیں۔ اس شکستِ آرزو کے باوجود افسانوں کے جوان کرداروں میں کچی عمر کی بے فکری اور خام خیالی بہت زیادہ پائی جاتی ہے۔ لڑکے اور لڑکیاں سبھی عام طور سے اپنے اپنے خیالوں میں مگن اور تمناؤں میں الجھے ہوئے ہیں، وہ اپنے گرد و پیش پھیلی ہوئی زندگی، خاص کر فطرت، کا پورا حسن پی جانا اور لطف و مسرت کا ایک ایک قطرہ نچوڑ لینا چاہتے ہیں۔ یہ اعلیٰ متوسط طبقے کے خوشحال اور خوش باش نونہال ہیں جو زندگی کو ایک تفریح، ایک کھیل اور ایک تماشا سمجھتے ہیں، امنگوں سے بھرے ہوئے ہیں اور ستاروں پر کمند ڈالنا چاہتے ہیں لیکن ان کا فلسفۂ حیات بالکل کھوکھلا، بنجر اور بانجھ ہے، یہاں تک کہ ان میں جو افراد تفکر کا مظاہرہ کرتے ہیں وہ بھی کوئی اعلیٰ فکر و نظر نہیں رکھتے ہیں اور ان کے شعور و کردار میں نہ وزن ہے نہ استقلال، تفکر بھی ان کے لیے بس ایک دماغی تفریح ہے، ان کے ماجرائے حیات میں سنجیدگی اور مقصد

کافقدان ہے۔ ایسی تعیش پسند اور سست بنیاد نسلِ انسانی کو تباہ ہونا ہی تھا چنانچہ اس کے کچھ افراد جنگ کا ایندھن بنے، کچھ زندگی کے سنگین حقائق سے ٹکرا کر پاش پاش ہوئے اور جو بچے ان کے صنم خانے، بعد میں ۱۹۴۷ء کے فسادات نے ڈھادیے۔ شاید افسانہ نگار نے اپنے کرداروں کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے نہ کیا ہو، اس لیے کہ ابھی تک "قرۃ العین حیدر بی، اے "ستاروں سے آگے" اپنا جہاں بنانے میں لگی ہوئی تھیں اور انہیں وہ احساس دامن گیر نہیں ہوا تھا جس نے کچھ ہی دنوں بعد "میرے بھی صنم خانے" جیسا دل شکن ناول لکھوایا۔ افسانہ نگار ابھی صرف "میرے بھی صنم خانے تیرے بھی صنم خانے" کے طلسم میں گرفتار تھیں اور نہیں جانتی تھیں کہ:

دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

بات یہ ہے کہ ابھی فن کار خود اپنے موضوع کے ساتھ جذباتی طور پر وابستہ تھی اور اس کے اندر وہ تنقیدی آگہی نہیں پیدا ہوئی تھی جو موضوع پر ایک تخلیقی بلندی سے نظر ڈالتی ہے اور حقائق کی تمام تہوں کا سراغ لگا لیتی ہے۔ زیرِ نظر مجموعے کا سب سے طویل افسانہ 'مونا لیزا' ہے جسے مصنفہ نے ایک طویل رومان قرار دیا ہے۔ اس کی ایک کردار نشاط زریں قرۃ العین سے مختلف نہیں۔ نشاط زریں صاحبہ کی دنیا کا مشاہدہ کیجیے۔

'...باہر برآمدے کے یونانی ستونوں اور باغ پر دھوپ ڈھلنا شروع ہو گئی۔ "سیرب، میری بچیو! ہماری ریزیلس بہت اچھی طرح پروگرس کر رہی ہیں" اور موسیقی کی فرانسیسی پروفیسر اپنی مطمئن اور شیریں مسکراہٹ کے ساتھ میوزک روم سے باہر جا کر برآمدے کے ستونوں کے سایوں میں کھو گئی۔ نشاط نے اسی سکون اور اطمینان کے ساتھ پیانو بند کر دیا۔ زندگی کتنی دلچسپ ہے۔ کتنی شیریں۔ دریچے کے باہر سائے بڑھ رہے تھے فضا میں "لا بوہیم" کے نغموں کی گونج اب تک رقصاں تھی۔ چاروں طرف کالج کی شاندار اور وسیع عمارتوں کی قطاریں شام کے دھندلکے میں چھپتی جا رہی تھیں۔ میرا پیارا کالج۔ ایشیا کا بہترین کالج۔ ایشیا میں امریکا۔ لیکن اس کا اسے اس وقت خیال نہیں آیا۔ اس وقت اسے ہر بات عجیب نہیں معلوم ہوئی۔ وہ سوچ رہی تھی۔ ہم کتنے اچھے ہیں۔ ہماری دنیا کس قدر مکمل اور خوشگوار ہے۔ اپنی معصوم مسرتیں اور تفریحیں۔ اپنے رفیق اور ساتھی۔ اپنے آئیڈیل اور نظریے۔ اور اسی خوبصورت دنیا کا عکس وہ اپنے افسانوں میں دکھانا چاہتی ہے تو اس کی تحریروں کو FANTASTIC اور مصنوعی کہا جاتا ہے.... (ص ۵۹-۶۰)

شاید اس طرح مصنفہ اپنے افسانوں کو 'عجیب' اور 'مصنوعی' کی بجائے فطری و حقیقی ثابت کرنا چاہتی ہیں مگر وہ بھول جاتی ہیں کہ (FANTASTIC) جو چیز ہے وہ دراصل ان کا موضوع ہے یعنی 'ایشیا میں امریکہ'

پاہی میں

سانس لے رہا ، مصنفہ کو احساس نہیں کہ جس طبقے کی خوبُ

بلکہ یورپ بھی۔ مصنفہ کو احساس نہیں کہ جس طبقے کی خوبُ ... ایک گزری ہوئی تہ
وہ درحقیقت اپنے سماج اور وقت دونوں کے عام انداز سے کٹا ہوا ، ایک آتش فشاں کے دہانے
ہے ۔ یورپ ، ایشیا ، افریقہ اور امریکہ پر بمباریاں ہو رہی ہیں ، ہندوستانی سیاست ایک ... اور قرۃ العین
پر کھڑی ہے قتل و خون کا بازار گرم ہونے والا ہے ، گنگا جمنی تہذیب کے پرخچے اُڑنے والے ہیں ،
کے افسانوں کی ایک نمایاں کردار اپنی فارغ البالی میں گم ہے :

ــــ اور سچ مچ افروز کو اس صبح محسوس ہوا کہ وہ بھی اپنی اس دنیا ، اپنی اس زندگی سے انتہائی
مطمئن اور خوش ہے ۔ اس نے اپنے چاروں طرف دیکھا ۔ اس کے کمرے کے مشرقی دریچے
میں سے صبح کے روشن اور جھلملاتے ہوئے آفتاب کی کرنیں چھن چھن کر اندر آ رہی تھیں ۔ اور
کمرے کی ہلکی گلابی دیواریں اس تاریخی روشنی میں جگمگا اٹھی تھیں ۔ باہر دریچے پر چھائی ہوئی
بیل کے سرخ پھولوں کے بوجھ سے جھکی ہوئی لمبی لمبی ڈالیاں ہوا کے جھونکوں سے ہل ہل کر دریچے
کے شیشوں پر اپنے سائے کی آڑی ترچھی لکیریں بنا رہی تھیں ۔ اس نے کتاب بند کر کے قریب کے
صوفے پر پھینک دی اور ایک طویل انگڑائی لے کر مسہری سے کود کر نیچے اتر آئی ۔ اس نے وقت دیکھا
صبح جاگنے کے بعد وہ بہت دیر تک پڑھتی رہی تھی ۔ اس نے غسل خانہ میں گھس کر کالج میں
اسٹیج ہونے والے اوپیرا کا ایک گیت گاتے ہوئے منہ دھویا اور تیار ہو کر میز پر سے کتابیں اٹھاتی
ہوئی باہر نکل آئی ۔ کلاس کا وقت بہت قریب تھا ۔ اس نے برساتی سے نکل کر ذرا تیزی سے
لان کو پار کیا اور پھاٹک کی طرف بڑھتے ہوئے اس نے دیکھا کہ باغ کے راستے پر سبزے کے
کنارے اس کا میٹڈو روز کی طرح دنیا جہاں سے قطعی بے نیاز اور صلح کل انداز میں آنکھیں
نیم وا کیے دھوپ سینک رہا تھا ۔ اس نے جھک کر اسے اٹھایا ۔ اس کے لمبے سفید ریشمیں
بالوں پر ہاتھ پھیرتے ہوئے اس نے محسوس کیا ۔ اس نے دیکھا کہ دنیا کتنی روشن ، کتنی خوبصورت
ہے ۔ باغ کے پھول ، درخت ، پتیاں ، شاخیں اسی سنہری دھوپ میں نہا رہی تھیں ۔ ہر چیز
تازہ دم اور بشاش تھی ۔ نیلی نیلگوں فضاؤں میں سکون اور مسرت کے خاموش راگ
چھڑے ہوئے ۔ کائنات کس قدر پُرسکون اور اپنے وجود سے کتنی مطمئن تھی ۔ (ص ۶۱-۶۲)

ستاروں سے آگے ، کے کردار اسی طرح بالعموم ، دنیا جہاں سے قطعی بے نیاز ، اپنے خوابوں
کے جزیرے میں آنکھیں نیم وا کیے دھوپ سینک ، رہے ہیں ۔ یہ ایک طلسمی جزیرہ ہے جس کی رومان انگیز
فضا میں واقعی کائنات ، اپنی ساری حرکت فراموش کر کے پُرسکون ، ہو جاتی ہے :

"پھر شوپاں کی موسیقی فضا میں لہرا اُٹھی۔ اس رات اوپیرا شروع ہو چکا تھا اور تاریکی کے پردوں پر تیزی سے اڑتی ہوئی ساعتوں کے ساتھ ساتھ ختم ہو رہا تھا۔ رقص گاہ کے جگمگاتے دریچوں پر پردے گرائے جا رہے تھے۔ یوکلپٹس کی اونچی اونچی شاخوں سے بھیگی رات کا تنہا اور خنک چاند ہال کے پچھلے دریچے میں سے اندر جھانک کر اوپیرا کا آخری نغمہ سننے کی کوشش کر رہا تھا۔ پیانو کے گہرے بھاری سروں کا نغمہ جس کی لہریں تلملاتے ہوئے عنابی مخملیں پردوں کے پیچھے ڈوبتی جا رہی تھیں۔ (صـــ۲۷۴)

اس فریب نظر کی حد یہ ہے کہ ایسی بے مغز زندگی کو انٹلکچویل، تصور کر لیا گیا مجموعے کے آخری افسانے 'جہاں کارواں ٹھہرا تھا' میں مصنفہ خود اقرار کرتی ہیں۔

'قصہ مختصر یہ کہ ہم سب اس قدر انٹلکچویل بن گئے کہ اُفوہ۔ ہمارا اپنا فلسفہ تھا۔ اپنی زندگی تھی۔ اپنا مخصوص ماحول، اپنی مصروفیتیں۔ اور زندگی بڑے سکون اور اطمینان سے گزر رہی تھی ...' (صـــ۳۷)

اس خود فریبی کے باوجود، اگر اسے بھی طنز نہ سمجھا جائے، لگا ہے گاہے مصنفہ کا شعور انہیں خود آگہی پر مجبور کر دیتا ہے۔ مجموعے کے دوسرے افسانے 'پرواز کے بعد' میں وہ اعتراف کرتی ہیں:

' اور خدا۔ وہ کیسے دن تھے۔ وہ کیا زمانہ تھا۔ انیس بیس سے لے کر چوبیس پچیس سال تک کی وہ عمریں۔ ذرا ذرا سی بات، معمولی سے معمولی واقعات، جذبات کی لہریں، بڑی زبردست ٹریجڈی یا کامیڈی یا میلوڈراما معلوم ہوتی تھیں'۔ (صـــ۳۵)

بہر حال، اس بیان میں ایک شدید حسرت کا احساس مصنفہ کے مزاج کی غمازی کرتا ہے، اس میں ایک گزرے ہوئے سنہری دور کی شیریں یاد کا نیش ہے جسے انگریزی میں NOSTALGIA کہتے ہیں۔

لوٹ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو
ہاں دکھا دے اے تصور پھر وہ صبح و شام تو[1]

پانچویں افسانے 'لیکن گومتی بہتی رہی' میں ایک دلچسپ مکالمہ قرۃ العین کی افسانہ نگاری ہی کے متعلق ہے۔ ایک صاحب مصنفہ سے کہتے ہیں:

' جانتا ہوں، وہی ہزاروں برس پرانی لغو داستان۔ ابھی پیپل کا دروازہ کھلا ہے۔ یقیناً

---

[1] اقبال: 'ہمالہ' ــــ بانگِ درا

ہیروین صاحبہ اس میں داخل ہوں گی۔ پھر آپ کیمپیڈونا کی تقدیس، مونا لیزا کے تبسم یا اسی قسم کی خرافات کا تذکرہ کریں گی کہ پڑھنے والے بیچارے مرعوب ہو جائیں۔ اس کے بعد کچھ تحلیلِ نفسی ہوگی۔ کچھ چاندنی کی لہروں کے ساز پر ایک انگریزی گیت گایا جائے گا...!" (ص ۹۹)

یقیناً یہ ایک افشائے راز ہے اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اپنی فن کاری کے دورِ اوّل میں افسانہ لکھتے لکھتے قرۃ العین کو احساس ہونے لگا تھا کہ جن اجنبی (EXOTIC) عناصر کو وہ جدت کے طور پر پیش کر رہی تھیں وہ اصلاً بوسیدہ و فرسودہ تھے، کم از کم ان کے بعض باذوق قارئین ایسا ہی سمجھتے تھے اگرچہ دوسروں کی اس تنقید پر ان کا اپنا ردِ عمل یہ تھا:

"تو کہاں سے لاؤں جدت؟ دنیا ہی اتنی پرانی اور گھسی پسی ہے...!" (ایضاً)

بہر حال، قرۃ العین ایک گزری ہوئی رنگین دنیا کی افسانہ خواں ہیں جس کی نگاہ کے گاہے گاہے کی غم گینی میں بھی ایک لطف ہوتا ہے اور اس سے ذرا منہ کا مزہ بدل جاتا ہے:

"...انھیں زندگی کے بوجھ کو محسوس کرنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ کیوں کہ اس دنیا کے باسی ہمیشہ ہنستے رہتے ہیں۔

لیکن کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ آنسوؤں کے جگمگاتے ہوئے قطرے ان کی آنکھوں میں ناچنے لگتے ہیں۔ اور بیتھوون کے نغمے اور گومتی کی لہریں اور کریسنتو کورٹ کی تتلیاں ان سب پر ایک ٹھنڈا سا دھندلکا چھا جاتا ہے اور اس دھندلکے میں چھپی ہوئی یہ دنیا بڑی غمگین ہو جاتی ہے (ص ۱۰۵)

اس دنیا پر "لطافت آمیز ترقی پسندی" (ص ۱۰۳) کی پرچھائیں جو کبھی پڑ جاتی ہے تو اس طنزیہ انداز میں:

"...زندگی ذرا وسیع پیمانے پر حضرت گنج میں ریفیر یا بلوہیون کی ایک خاص شام سمجھ لو۔ خاصیت ان کی یہ ہے کہ "اشتمالی اقدار" "بورژوا ماحول کی تلخیاں" یا "پرولتاری ادب" کا کچھ ذکر کرو، فی الفور مرعوب ہو جائیں گا۔ پکچر پر چلنے کے لیے مدعو کیا جائے گا۔ یونیورسٹی یا حضرت گنج سے واپسی پر کار میں لفٹ دیے جائیں گے۔ پھر ایک نیا بجٹ اور ایک نئی بال۔" (ص ۱۰۶)

یہاں قرۃ العین کی حسِ مزاح پوری طرح بیدار ہے اور ان کی انگلیاں اپنے بعض کرداروں کی دکھتی رگوں کو چھیڑتی ہیں — یہ دوسری بات ہے کہ خود افسانہ نگار کی دکھتی رگ امرا کی وہ تہذیب ہے

جواودھ خاص کر لکھنؤ میں گومتی کے کنارے پروان چڑھی تھی اور جس ماحول کا ایک تنقیدی تجزیہ وہ کر رہی ہیں اس کی ایک نمائندہ اور گرویدہ وہ خود بھی رہی ہیں۔ زیر نظر مجموعے کا ایک افسانہ "اودھ کی شام" ہندو مسلم اور انگریز کے خلاملط سے پیدا ہونے والی جدید ہندوستانی تہذیب کے زوال کا ایک قصہ ہے اور شام اودھ کی علامتی عکاسی کرتا ہے۔

اس افسانے کی ایمائی دروناکی میں مصنفہ پوری طرح شریک ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مجموعے کے تقریباً تمام ہی افسانوں میں قرۃالعین حیدر بی اے کی شخصیت کسی نہ کسی عنوان سے موجود ہے، سارے قصے سوانحی انداز کے معلوم ہوتے ہیں، مصنفہ کی ذات اور فن دونوں ہی کے مختلف پہلوؤں پر جا بجا تبصرے ملتے ہیں۔ حسب ذیل تین افسانوں کے مطالعے سے خصوصیت کے ساتھ افسانہ نگار کے ذہن و فن کا ایک خاکہ سا مرتب ہوتا نظر آتا ہے:

۱۔ آہ اے دوست،

۲۔ ایں دفتر بے معنی،

۳۔ ہم لوگ۔

اس خاکے کی چند جھلکیاں مصنفہ ہی کے الفاظ میں دیکھیے۔

"المورہ۔ نینی تال، مسوری، ہائے مسوری، ہائے دہرہ دون میرا پیارا بچپن کا رفیق۔" (ص۱۳۸)

آہ اے دوست) "ہائے دہرہ دون گرمیاں آرہی ہیں۔ لیچی کیلے اور فالسے کے جھنڈوں میں بھنورے گونجنا شروع کر دیں گے۔ ہائے یوپی، میرا اپنا پیارا یوپی۔ تم نے کبھی یوپی کی گرمیاں نہیں دیکھیں۔ آم کے باغوں میں دوپہر کے سناٹے کی خاموش موسیقی کا بوجھ محسوس نہیں کیا اردوں کے جھرمٹ میں سے بلند ہوتی ہوئی برہا اور آلہا اودل کی تانیں نہیں سنیں۔ شاید کبھی ملیح آباد جا کر آم بھی نہیں کھائے۔ اور گومتی کے خربوزے۔ آہ میرا اودھ۔ قیصر باغ کی بارہ دری میں اندر سبھا ہو رہی ہے ...." (ص۱۴۱ ایضاً)

"..... ارے! تو گویا قنوطیت پسندی بھی الٹرا فیشن ایبل بنتی جا رہی ہے (ص۱۴۲ ایضاً)

"..... حیاتین کی کمی سے انسان کمیونسٹ بن جاتا ہے اور راز حیات پر گفتگو کرنے لگتا ہے۔ میں اتنی دیر سے کس قدر بصیرت افروز گفتگو کر رہی ہوں۔ بڑی بڑی گہرائیاں ہیں اس حیات مستعار میں جناب عالی۔ وہ تو یہ سمجھو کر کیا کیا فلسفے ہیں۔ افوہ کیا ٹھکانہ ہے میری قابلیت کا۔ بہت قابل ہوں۔ جین اور روس اور فرائیڈ پر ساری کتابیں پڑھ چکی ہوں گو یہ معلوم نہیں کہ ان کتابوں میں کیا لکھا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ ہندوستان میں رہ کر تم کچھ نہیں کر سکتے

ہیروین صاحبہ اس میں داخل ہوں گی۔ پھر آپ کچھ میڈونا کی
کی خرافات کا تذکرہ کریں گی کہ پڑھنے والے بیچارے مرعوب
نفسی ہوگی۔ کچھ چاندنی کی لہروں کے ساز پر ایک انگریزی
یقیناً یہ ایک افشائے راز ہے اور اس سے معلوم ہو
افسانہ لکھتے لکھتے قرۃ العین کو احساس ہونے لگا تھا کہ جن اجنبی (
پیش کر رہی تھیں وہ اصلاً بوسیدہ و فرسودہ تھے، کم از کم ان کے بعض
دوسروں کی اس تنقید پر ان کا اپنا ردِ عمل یہ تھا:
"تو کہاں سے لاؤں جدت؟ دنیا ہی اتنی پرانی اور گھسی
بہرحال، قرۃ العین ایک گزری ہوئی رنگین دنیا کی
میں بھی ایک لطف ہوتا ہے اور اس سے ذرا منہ کا مزہ بدل جاتا ہے:
..... یہ انھیں زندگی کے بوجھ کو محسوس کرنے کی ضر

دنیا کے باسی ہمیشہ ہنستے رہتے ہیں۔
لیکن کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ آنسوؤں کے جگمگاتے ہو
لگتے ہیں۔ اور بتھوون کے نغمے اور گومتی کی لہریں اور کریسنتھ
ٹھنڈا سا دھندلکا چھا جاتا ہے اور اس دھندلکے میں چھپ

اس دنیا پر لطافت آمیز ترقی پسندی، (ص ۱۰۳) کی

انداز میں:
..... زندگی ذرا وسیع پیمانے پر حضرت گنج میں
سمجھو۔ خاصیت ان کی یہ ہے کہ "اشتمالی اقدار" بورژوا
ادب" کا کچھ ذکر کرو، فی الفور مرعوب ہو جائیں گی۔ پکچر
یونیورسٹی با حضرت، گنج سے واپسی پر کار میں لفٹ
اور ایک نئی بال۔ (ص ۱۰۵)
یہاں قرۃ العین کی حسِ مزاح پوری طرح بیدار
کی دکھتی رگوں کو چھیڑتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ خود

ہے۔ اس کا مقصد اپنی تائید آپ ہے۔ گرچہ ان ابتدائی بیانات پر کسی قطعی فیصلے کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی، لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ بیانات بے بنیاد نہیں بلکہ چند ایسی حقیقتوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو وقت گزرنے کے ساتھ آئندہ افسانوں اور ناولوں کے موضوعات اور اسالیب دونوں میں زیادہ سے زیادہ نمایاں ہوتی گئیں، بلاشبہ اس فرق کے ساتھ کہ مستقبل میں فن کار کے ہاتھ زیادہ ہنرمند ہوتے گئے اور اس کے برتاؤ میں زیادہ پختگی آتی گئی۔

اس صورتِ واقعہ کی سب سے ٹھوس مثال افسانوں کی تکنیک میں پائی جاتی ہے۔ زیرِ نظر مجموعے کے افسانے شعور کی رَو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) میں لکھے گئے ہیں جس کی اردو میں بانی ہونے کا امتیاز قرۃ العین کو حاصل ہے۔ لیکن ان کا ابتدائی تجربہ امید افزا نہیں اور مشقِ سخن سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ اکثر افسانوں میں ترتیبِ ماجرا، تعمیرِ عروج اور ارتقائے قصہ کا فقدان ہے، یہاں تک کہ بعض کہانیاں فنی لحاظ سے مہمل معلوم ہوتی ہیں، جیسے "یہ باتیں" اور "رقصِ شرر" حدیہ ہے کہ عنوانِ کتاب کی کہانی "ستاروں سے آگے" چند دوستوں کی بے معنی خوش گپی سے زیادہ کچھ نہیں۔ نہ صرف یہ کہ بے فکر کرداروں کو اپنی منزل کا کوئی شعور نہیں، وہ بے شعوری کو قاعدے سے بیان بھی نہیں کر سکتے۔ اس معاملے میں مصنفہ کے شعور کی رَو بھی کوئی افسانہ ترتیب دینے سے قاصر ہے۔ اپنے کرداروں کے ساتھ وہ بھی کھوئی کھوئی نظر آتی ہیں۔

ماجرا کے ارتقا میں کمزوری کے علاوہ زیرِ نظر افسانوں کی کردار نگاری بھی بہت کمزور ہے اور مکالمہ دیسی میں بھی چستی کی کمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پورے مجموعے کی چودہ کہانیوں میں خود مصنفہ کے سوا کوئی ایک یا کردار بھی نہیں ابھرتا اور کہا جا سکتا ہے کہ ان سب کہانیوں کی واحد ہیروین قرۃ العین حیدر بی اے ہیں، جو بیچلر آف آرٹس کی ڈگری اور فلسفیانہ لن ترانیوں کے باوجود ابھی انڈر گریجویٹ ہی معلوم ہوتی ہیں۔

'ستاروں سے آگے' کی مصنفہ سے 'میرے بھی صنم خانے' کی تصنیف کی جو کچھ توقع ہوتی ہے وہ اس محدود سے لیکن مخصوص قسم کے مطالعۂ حیات پر مبنی ہے جس کے چند نقوش ہم گزشتہ اقتباسات میں دیکھ چکے ہیں۔ اسی طرح وہ طرزِ فکر بھی زیرِ نظر مجموعے میں جابجا نمایاں ہے جس کا اظہار پہلے ناول میں ہوا۔ پہلے ناول کے نقطۂ نظر کی باضابطہ پیش قیاسی بھی افسانے کے پہلے مجموعے میں موجود ہے:

> "ہم کوہسار کی جگمگاتی چوٹیوں تک پہنچ کر ارغوانی اور قرمزی بادلوں میں رہنا چاہتے تھے بلند اور علیحدہ۔ لیکن مذاق تو دیکھو! (BANG) ایک سخت جھٹکے کے ساتھ سب کے سب نیچے آ رہے۔ کھردری اور بے حس زمین کی پستیوں میں۔ یہ سب ایک بہت بڑا عظیم الشان

بہت ہی کم نظری اور رجعت پسندی اس ملک میں عام ہے اور سونز پار کر لینے کے بعد ایک
نہایت ہی وسیع قسم کی بلند نظری انسان میں پیدا ہو جاتی ہے۔ دماغ کے اندر بے مد اعلیٰ اعلیٰ
خیالات آتے ہیں ..." (ص ۱۴۳ ایضاً)

"... عالم کون و مکاں (VERSUS) لامکاں۔ اے طائر لاہوتی۔ نہ تو زمیں
کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے۔ ہوا میں معلق رہ۔ اسرار خودی پڑھو رموز بیخودی پڑھو۔ اگر
قرآن پڑھنے کی توفیق نہ ہو تو اقبال کا مطالعہ کرو ..." (ص ۱۴۴ ایضاً)

"... بات یہ ہے بھئی کہ میری اردو کافی سے زیادہ کمزور ہے۔ بچپن سے کانونٹ میں
پڑھا ہے اس لیے ... بات بات میں انگریزی کی مدد لینی پڑتی ہے۔ یعنی جملے کے جملے انگریزی
کے ٹھونسے جاتے ہیں۔" (ص ۱۵۳ ایں دفتر بے معنی)

"لیکن مس حیدر! آپ کو زرد چاند اور نیلا سمندر اور پام کے درخت اور قہوے کی بھاپ۔
یہ سب چیزیں بہت دلچسپ معلوم ہوتی ہیں۔ رومان۔ رومان ..." (ص ۱۵۵ ایضاً)

"... خوب مس حیدر! آپ کی تو نثر میں نظم کی سی حلاوت، روانی اور لچک ہے ..."
(ص ۱۶۵ ہم لوگ)

"... ہم لوگ جو ستاروں سے پرے رہتے ہیں۔ شیشے کے رنگ محلوں میں۔ اور شیشے
کا رنگ محل بہت جلد ٹوٹ سکتا ہے۔" (ص ۱۶۸ ایضاً)

"اور ان چمکیلے دنوں اور سنہری راتوں کا کارواں اسی طرح گزر رہا ہے ہم بڑھتے جاتے
ہیں اسی منزل کی جانب جو نے فیر کی نیلی روشنیوں سے کہیں آگے چھپی ہوئی ہے۔ طلعت
کی "قومی جنگ" اور دیہاتی گیتوں کے مجموعے، شکنتلا کا تان پورہ، ریٹا کی اسکیٹس۔
میرے ٹینس ریکٹ۔ ہم سمجھتے ہیں جیسے ان چیزوں نے ہماری گہرائیوں کو پالیا ہے۔ یہ
ہماری شخصیتوں، ہماری طبیعتوں کی نمائندگی اور رہنمائی کرتی ہیں۔ لیکن یہ غلط ہے۔ ہمیں
ان چیزوں سے بھی اتنی ہی نفرت ہے جتنی دنیا کی کسی اور معمولی چیز سے ہو سکتی ہے۔ لیکن
ہم اپنی جگہ سے ہٹ کر اپنی ہار ماننے کا خیال بھی نہیں کرنا چاہتے۔ دنیا کتنی بے انتہا
اکتا دینے والی گھسی ہوئی اور گھٹیا جگہ ہے۔" (ص ۱۷۲ ایضاً)

ان بیانات میں خود آگاہی اور انتقادی ہے لیکن متعدد مقامات پر طنزیہ انداز ایک ایسے
تمسخر FACETIOUSNESS کی غمازی کرتا ہے جو خود اعتمادی کی کمی اور غرض مندانہ چالاکی سے پیدا ہوتا

ہے۔ اس کا مقصد اپنی تائید آپ ہے۔ گرچہ ان ابتدائی بیانات پر کسی قطعی فیصلے کی بنیاد نہیں رکھی جاسکتی لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ بیانات بے بنیاد نہیں بلکہ چند ایسی حقیقتوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو وقت گزرنے کے ساتھ آئندہ افسانوں اور ناولوں کے موضوعات اور اسالیب دونوں میں زیادہ سے زیادہ نمایاں ہوتی گئیں، بلاشبہ اس فرق کے ساتھ کہ مستقبل میں فن کار کے ہاتھ زیادہ ہنرمند ہوتے گئے اور اس کے برتاؤ میں زیادہ پختگی آتی گئی۔

اس صورتِ واقعہ کی سب سے ٹھوس مثال افسانوں کی تکنیک میں پائی جاتی ہے۔ زیرِ نظر مجموعے کے افسانے شعور کی رَو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) میں لکھے گئے ہیں جس کی اردو میں بانی ہونے کا امتیاز قرۃ العین کو حاصل ہے۔ لیکن ان کا ابتدائی تجربہ امید افزا نہیں اور مشقِ سخن سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ اکثر افسانوں میں ترتیبِ ماجرا، تعمیرِ عروج اور ارتقائے قصہ کا فقدان ہے، یہاں تک کہ بعض کہانیاں فنی لحاظ سے مہمل معلوم ہوتی ہیں، جیسے "یہ باتیں" اور "رقصِ شرر" حد یہ ہے کہ عنوانِ کتاب کی کہانی "ستاروں سے آگے" چند دوستوں کی بے معنی خوش گپی سے زیادہ کچھ نہیں۔ نہ صرف یہ کہ بے فکر کرداروں کو اپنی منزل کا کوئی شعور نہیں، وہ بے شعوری کو قاعدے سے بیان بھی نہیں کرسکتے۔ اس معاملے میں مصنّفہ کے شعور کی رو بھی کوئی افسانہ ترتیب دینے سے قاصر ہے۔ اپنے کرداروں کے ساتھ وہ بھی کھوئی کھوئی نظر آتی ہیں۔

ماجرا کے ارتقا میں کمزوری کے علاوہ زیرِ نظر افسانوں کی کردار نگاری بھی بہت کمزور ہے اور مکالمہ دلیں میں بھی چستی کی کمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پورے مجموعے کی چودہ کہانیوں میں خود مصنّفہ کے سوا کوئی ایک بیاگر کردار بھی نہیں ابھرتا اور کہا جاسکتا ہے کہ ان سب کہانیوں کی واحد ہیروین قرۃ العین حیدر بی اے ہیں، جو بیچلر آف آرٹس کی ڈگری اور فلسفیانہ لن ترانیوں کے باوجود ابھی انڈر گریجویٹ ہی معلوم ہوتی ہیں۔

'ستاروں سے آگے' کی مصنّفہ سے 'میرے بھی صنم خانے' کی تصنیف کی جو کچھ توقع ہوتی ہے وہ اس محدود سے لیکن مخصوص قسم کے مطالعۂ حیات پر مبنی ہے جس کے چند نقوش ہم گزشتہ اقتباسات میں دیکھ چکے ہیں۔ اسی طرح وہ طرزِ فکر بھی زیرِ نظر مجموعے میں جابجا نمایاں ہے جس کا اظہار پہلے ناول میں ہوا۔ پہلے ناول کے نقطۂ نظر کی باضابطہ پیش قیاسی بھی افسانے کے پہلے مجموعے میں موجود ہے:

"ہم کوہسار کی جگمگاتی چوٹیوں تک پہنچ کر ارغوانی اور قرمزی بادلوں میں رہنا چاہتے تھے بلند اور علیحدہ۔ لیکن مذاق تو دیکھو! (BANG) ایک سخت جھٹکے کے ساتھ سب کے سب نیچے آرہے۔ کھردری اور بے حس زمین کی پستیوں میں۔ یہ سب ایک بہت بڑا عظیم الشان

مذاق تھا۔ ایک بے حد خوفناک لطیفہ۔ پرانی مبھی تم تے یہ۔ ۔ تم ہمیشہ
باتیں کرتی ہو۔ یعنی بس، مایوسیاں! بھائی میں تو ساری ٹریجڈی ہے۔ پاگل پن بڑا عجیب سا
۔۔۔" (ص ۱۲۹ ایں دفتر بے معنی)

شکستِ آرزو کی تلخی اور جہانِ آرزو کی شیرینیِ یاد اور دونوں کے مرکب سے اُبھرنے والی پُرلطف چاشنی قرۃ العین حیدر کی فن کاری کا امتیازی نشان ہے جس کے آثار بظاہر اول تا آخر ان کے تمام افسانوں اور ناولوں میں موجود ہیں۔ اس طرح ان کے نقطۂ نظر میں ایک ہمواری طرزِ فکر میں یکسانی اور تخلیقات میں ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ موضوعات کے تنوع اور تصنیفات کی وسعت کے باوجود موقف کی یہ استواری ایک بڑے فن کار کی شناخت ہے جس کا واضح سراغ آئندہ کارناموں میں ملے گا، خواہ ابتدائی نمونوں کی خامیاں جو بھی ہوں

اس پہلو سے دیکھا جائے تو میرے خیال میں 'ستاروں سے آگے' کا سب سے اچھا اور قرۃ العین کے فن کا نمائندہ پہلا ہی افسانہ "دیودار کے درخت" ہے جس کا یہ خاتمہ بہت فکر انگیز ہے۔

"اور دیوداروں کے سائے میں جس چھوٹے سے افسانے نے جنم لیا تھا وہ ہمیشہ کے لیے ادھورا رہ گیا" (ص ۲۲)

اسی طرح افسانے کا آغاز بھی معنی خیز ہے:۔

"نیلے پتھروں کے درمیان سے گزرتی ہوئی جنگلی نہر کے خاموش پانی پر تیرتے ہوئے دیوداروں کے سائے بیتے دنوں کی یاد کے دھندلکے میں کھو کے مٹتے جا رہے ہیں۔ بھیگی بھیگی سرد ہوائیں چیڑ کے نوکیلے پتوں میں سرسراتی ہوئی نکل جاتی ہیں۔ اور دیوداروں کے جھنڈ کے پرے اس اونچی سی پہاڑ پر بنی ہوئی سرخ عمارت کی کھڑکیوں کے شیشوں پر چاند کی کرنیں پڑی جھلملاتی رہتی ہیں۔

اسی آغاز و انجام کے درمیان ایک رومان جنم لیتا ہے اور ایک المیے پر ختم ہوتا ہے، جب کہ فطرت کے حسین مظاہر اور محبت کے بڑے لطیف اشارے بڑی نفاست کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ برتاؤ میں ایک نزاکت اور زبردست ایمائیت ہے۔ شعور کی رو بھی ہے مگر بے ماجرا نہیں ہے اور واقعات کا ارتقا ایک ترتیب سے ہوتا ہے، یہاں تک کہ نقطۂ عروج ناگہاں لیکن بندشِ احوال کے لحاظ سے حسبِ توقع طور پر نمودار ہوتا ہے اور گویا یہی ہوتا ہے جس کا ڈرامیرانہ ورئیسانہ زندگی کی ساری لطافتوں اور مسرتوں کے باوجود تھا، اس لیے کہ زندگی تمناؤں اور نامرادیوں کے تانے بانے ہی کا نام ہے۔ چھوٹے چھوٹے افسانے 'دیوداروں کے

سایے میں جنم لیتے ہی رہتے ہیں اور ہمیشہ کے لیے، ادھورے رہتے ہیں۔ زیرِ نظر چھوٹے سے افسانے، میں تہہ داری بھی ہے اور ایک راز بھی۔ وہ یہ کہ بہ ظاہر ہیرو اور ہیروین تو جاوید اور خالدہ ہیں، لیکن بے بی، جو افسانے کی راوی ہے اور گویا افسانہ نگار کا بدل یا مترادف، وہ صرف ہیرو اور ہیروین کے درمیان ایک واسطہ نہیں، درحقیقت خود ہی ہیرو کے ساتھ ایک غیر محسوس رشتۂ الفت میں بندھی ہوئی ہے، جس کی آگاہی بھی پردے پردے میں دونوں ہی کو ہے۔ بہر حال، بے بی ایثار کر کے خالدہ اور جاوید کے رومان کو کامیاب بنانے کی کوشش کرتی ہے، مگر شاید اسی کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جاوید فرار ہو جاتا ہے۔ صنفِ افسانہ نگاری کے لیے مطلوب لوازم کے ساتھ ایسی موثر افسانویت مجموعے کے صرف ایک اور آخری افسانے "جہاں کارواں ٹھہرا تھا" میں کسی حد تک محسوس ہوتی ہے، اگرچہ اس میں شعور کی رو کا انتشار بعض وقت ارتقائے ماجرا میں حائل ہوتا نظر آتا ہے۔

بہر حال، سبھی افسانوں میں مطالعے اور حوالے کی نمائش، رئیسانہ شان کی نمود، ماضی کی یادیں، ذاتیات کی دخل اندازیاں، مظاہرِ فطرت کی نقش آرائیاں اور شوخ و طرار لڑکیوں کی عشوہ طرازیاں بہت زیادہ ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ساری کہانیاں مس عینی کے ذاتی و خاندانی البم کی تصویریں ہیں، فن پر شخصیت کی یہی حد سے بڑھی ہوئی گرفت ہے جو مختصر افسانے کے سانچے کو پگھلا کر جیسے تیسے سانحات کا گزٹ اور کچے پکے جذبات و خیالات کا پلندہ بنا دیتی ہے۔ مختصر یہ کہ "ستاروں سے آگے" زیادہ تر مس حیدر کی نوٹ بک ہے جسے ایڈٹ کیے بغیر انھوں نے جوں کی توں پبلشر کے حوالے کر دیا ہے۔ اس نوٹ بک کی تاریخی اہمیت قرۃ العین حیدر کے فنی ارتقا میں یہ ہے کہ آئندہ وسیع تر تجربات کے ساتھ اسی کی یادداشتوں اور نکتوں کو ملا اور پھیلا کر انھوں نے بڑے بڑے ناول اور عمدہ سے عمدہ افسانے لکھے۔ اس طرح مصنفہ کے ذہن و فن کو پوری طرح سمجھنے کے لیے اس بنیادی مواد (SOURCE MATERIAL) کی بڑی اہمیت ہے جو افسانوں کے پہلے مجموعے اور پھر ناول میں پایا جاتا ہے۔ شخص اور فن کار دونوں کے عہدِ شباب کی رعنائیوں کا تجزیہ کرنے کے لیے دونوں کے ایامِ طفولیت کی اداؤں پر ایک نگاہِ تجسس ضروری ہے۔

سفینۂ غم دل

قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول سفینۂ غم دل، ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ اس کا ماحول اور کردار بھی
نوعیت کے اعتبار سے وہی ہیں جو پہلے ناول "میرے بھی صنم خانے"، اور افسانوں کے پہلے مجموعے "ستاروں
سے آگے" میں پائے جاتے ہیں۔ اعلیٰ متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ اور جدید تہذیب کے پروردہ افراد
بالخصوص نوجوانوں کے صنم کدوں کی شکست کے موضوع کی تکرار کا اقرار خود مصنفہ کے بیانات سے ہوتا ہے:

"ہندوستان کے اوپری متوسط طبقے کی یہ وہ نسل تھی جو انگریزی کورسوں اور مورس ناچوں کے
زیر سایہ پروان چڑھی۔ عجب ترحم انگیز اور مضحکہ خیز دوراہے پر یہ لوگ زندہ رہے تھے
اپنے آپ کو یہ پرانی فیوڈیل تہذیب کا وارث بھی گردانتے تھے اور ہر وقت اپنی تعریف کرنے
میں مصروف رہتے تھے...." (ص ۲۹۵-۹۶)

"لیکن اب تم سے ان اکیلے صنم خانوں کا ذکر نہ کروں گی میں نے تمہیں وہ بتلایا ہے
جو وقت کے ساتھ گزرا" (ص ۳۸۳)

"یہ کوئی تیز دھار دار چیز ہے جس نے روح کو بے حد گہرا کاٹا ہے، ہمیشہ کے لیے زخمی
کر دیا ہے...." (ص ۳۳۰)

"انقلاب ایک خواب تھا۔ ہم کس موت سے بچے، اب کون سی موت ہمارے سامنے
ہے؟" (۳۴۶)

"میں اس مٹی پر بیٹھ کر، اس پرانی ندی کے کنارے، اس قدیم امام باڑے کے
کے سائے میں جب کہ سورج آہستہ آہستہ ڈوبتا جا رہا ہے، اپنا، اپنے آبا و اجداد کا مرثیہ لکھوں گی
کیوں کہ ہم بے حد نااہل ثابت ہوئے۔ ہماری نسل اس بار کو نہ اٹھا سکی جو ابا میاں تم نے اور
تمہارے ساتھیوں نے ہمیں سونپا تھا۔ ہم تمہارے معیاروں پر، جو انسانیت اور شرافت اور

تہذیب کے معیار تھے، پورے نہیں اتر سکے اور اس لیے اب ہم جا رہے ہیں۔۔۔" (ص ۲۱۲)

ناول تحریکِ آزادی کے نقطۂ عروج ۱۹۴۲ء کے آس پاس کے دور اور ماحول سے شروع ہو کر تقسیمِ ہند اور اس کے قریبی زمانے کی چند جھلکیوں پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ ایک مثالیت پسند نئی نسل کی شکستِ آرزو کی پردرد داستان ہے جس میں مصنفہ اور اس کے ہم عصروں کے شیریں خوابوں اور ان کی ہولناک تعبیروں کا بیان ہے۔ بہر حال، اس ناول میں خام جذبات کا وہ لاوا نہیں جو پہلے ناول میں محسوس ہوتا تھا، بلکہ بعض جذباتی مواقع اور ان سے متعلق چند احساسات کے باوجود بالآخر ایک قسم کی آگہی اور متانت کرداروں پر طاری ہو جاتی ہے اور وہ زندگی کے تلخ حقائق سے سمجھوتہ کرتے نظر آتے ہیں یا پھر سنجیدگی سے اپنی المناک شکست تسلیم کر لیتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے وہ بعض فلسفیانہ افکار کا سہارا لیتے ہیں، اس لیے کہ بہت پڑھے لکھے اور ذہین لوگ ہیں، لیکن فلسفیت فی الواقع ان کے کرب کو اور گہرا زخم کو اور تکلیف دہ اور غم کو مزید نمایاں کر دیتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کا صبر و قرار بھی اسی طرح ایک خود فریبی ہے جس طرح خوش باشی اور ترقی پسندی تھی۔ چنانچہ ان کی امیدوں پر بھی ناامیدی کا پرتو دکھائی دیتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ان کا وقت ختم ہو چکا ہے ان کی دنیا لٹ چکی ہے اور وہ مستقبل کی بجائے ماضی کی مخلوق ہیں:

"۔۔۔ جو کچھ میں نے دیکھا اور سہا اس کے بعد اب میں دنیا کی ہر برائی اور ظلم کے لیے تیار ہوں۔ مجھے بدلے ہوئے زمانے، بدلی ہوئی تہذیب اور بدلی ہوئی اقدار کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے کہا گیا ہے۔" (ص ۲۲۳)

"لیکن کیا ہوا۔ صنم کدے تو کبھی ویران نہیں ہوتے۔ خدا آتے رہتے ہیں، جاتے رہتے ہیں۔" (ص ۲۲۳)

"۔۔۔ اور لمحہ ختم ہو گیا۔ لمحہ جو کبھی حاصل نہ ہو گا۔ لیکن اس لمحے کا توازن، اس کا اپنا وجود ہمیشہ قایم رہے گا۔" (ص ۲۲۳)

"سرخ گلابوں کی مدہم روشنی کے سائے میں میں غالباً یہی سوچتی ہوئی مروں گی کہ اور کیا تھا۔۔۔ اور کیا تھا۔۔۔ اور کیا تھا؟ صرف زندہ رہنے کا عمل۔ زندہ رہنے کا عمل۔" (ص ۲۲۳)

"ذہن اور ذوق کی کائنات سے الگ، حقیقی، واقعاتی زندگی میں یہی سب میرے ساتھی ہیں۔ انہی لوگوں میں مجھے اپنی عمر بتانی ہے۔ ان سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ کچھ نہیں صبح و شام کے ان مناظر سے وہ ہمیشہ علیحدہ رہے گی۔ کائنات کے غیر شخصی خلا میں اس نے اپنے وجود کی نفی کو محسوس کیا۔" (ص ۲۲۳)

"اصلیت محض یہ ہے کہ ریاض الدین احمد تم ساری عمر اپنے آپ کی پرستش کرتے رہے ہو۔ تم نے اپنے ذہن کی تصوراتی کائنات کو اپنے وجود کے دوسرے حصے کو جو ہمیشہ بھاگا بھاگا پھرتا ہے اور تم سے بچ کر آگے نکل جانا چاہتا ہے، میرا لباس پہنا یا تھا۔" (ص ۳۴۴-۳۴۵)

"خداوندا۔ اس نے آہستہ آہستہ کہا۔ تو نے مجھے پیدا کیا۔ تیرے سارے خیالات میں، میں سب سے زیادہ افسوسناک اور قابلِ رحم خیال تھا۔ میرا وجود ایک انتہائی شرمناک خیال تھا۔ تو نے مجھے پیدا کیا۔ تو نے ذلیل کتے بھی پیدا کیے ہیں۔ مجھ پر رحم کر۔" (ص ۳۵۴)

"تمہارا وجود ماضی کا ایک حصہ بن چکا ہے۔ تمہاری زندگی کا سوائے تمہارے اب کسی کو فائدہ نہیں۔ تم اپنے زمانے کے نمائندے ہو اور تمہاری اپنی کوئی چیز باقی نہ رہ جائے گی۔ تم کس طرح سوچتے تھے۔ کیسے زندہ تھے، سب زندگیاں برابر ہیں، ایک سی ہیں، مستقبل کو اب کسی کا انتظار نہیں رہا ہے۔" (ص ۳۶۱)

"... کمینی انانیت اور اپنی انانیت سے میں تھک چکا ہوں۔" (ایضاً)

"... ہر شخص نے ہڑبڑا کر اپنے ماسک تلاش کرنے شروع کر دیے۔ ایک افراتفری مچ گئی اور سمندر پر سے بہتا ہوا گہرا کہرہ کمرے میں داخل ہوا جس میں سارے چہرے کھو گئے اور ساری آوازیں ڈوب گئیں۔" (ص ۳۷۲)

"... بیوی اپنی جگہ ہے۔ آرٹ وغیرہ اپنی جگہ ہے۔ وجود کی سطح پر ان مختلف ضرورتوں اور اہمیتوں کو خلط ملط کر دینا سخت مسخرہ پن ہے۔ ظاہر ہے۔" (ص ۳۷۷)

"... اس کی اصلی اور واقعی زندگی سے میں ہمیشہ علیحدہ رہوں گی۔ اس کی اپنی خالص ذاتی زندگی۔ گھریلو چیز بھی ...۔" (ص ۳۳۲)

مختلف مواقع پر صادر ہونے والے مختلف کرداروں کے ان بیانات میں وجودیت، رجائیت، قنوطیت، مذہبیت، لامذہبیت، عصریت، ابدیت، ذاتیات، اجتماعیات سبھی قسم کے متنوع متضاد مضمرات و احساسات ہیں۔ لیکن ان جداگانہ بیانات سے کسی کردار کا اپنا کوئی تشخص قائم نہیں ہوتا ان میں کوئی انفرادیت و خصوصیت نہیں۔ ان سے کسی کی شناخت نہیں ہوتی ہے۔ اس لیے کہ ایک ہی کردار کبھی یہ اور کبھی وہ بات کہتا ہے اور سب مل کر گویا ایک ہی بات کہتے ہیں، یا پھر کچھ کہہ نہیں پاتے اس سے بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں ابھرنے والی ہندوستانی نسل کا انتشار خیال (CONFUSION) معلوم ہوتا ہے۔ ایلمر ریکیٹس، علی اور راحیل قصے کے ذہین ترین کردار ہیں، سب سے حساس، آزاد فکر اور فعال۔

تینوں کا انجام نامرادی اور بے کسی ہے۔ کسی کو اپنا مطمحِ نظر حاصل کرنے میں کامیابی نہیں ہوتی۔ احسن کے برخلاف ریاض الدین اور عالیہ ایک خاندان بسانے کے باوجود شکست خوردہ اور تشنہ کام ہیں فواد اور میرا تو سماج کی گم گشتہ رو میں ہیں ہی۔ لیلا جیسی ایک معمولی قسم کی خاتون بھی بظاہر ایک مسرور و مطمئن خاندانی زندگی کے کے باوجود قلبی طور پر ناآسودہ اور رنجیدہ نظر آتی ہے۔ مصنفہ زندگی کے اس المیہ ڈرامے میں یونانی کورس (CHORUS) کا رول ادا کرنے کے ساتھ ساتھ دوسرے کرداروں کی طرح ہی مجبور و مجروح ہے اور اپنے مخصوص معاشرے کی ایک نمائندہ و وابستہ فرد ہے۔ اس داستانِ حیات کے چار اہم خاندانوں میں ایک مصنفہ کا بھی ہے، جب کہ یہ چاروں مل کر درحقیقت ایک مشترک ہندو مسلم عیسائی سماج یا مخلوط تہذیب کی تشکیل کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے والد کا انتقال اسی ناول کے ایک باب میں ہوتا ہے، جب کہ ایک دوسرے باب میں کائیتھوں کے راج ونش خاندان کے سرپرست کا انتقال بھی اسی طرح ہوتا ہے۔ دونوں خاندانوں کا مکمل اشتراک ایک خاص دور کے لکھنؤ یا اودھ یا شمالی ہند یا عمومی طور پر پورے ہندوستان کے ایک مخصوص تمدن اور اس پر مبنی تہذیب کے فروغ میں ہے۔ گرچہ ان کے درمیان گہرے فرقہ وارانہ فرق اور اختلافِ عقاید کا سراغ بھی اس وقت ملتا ہے جب کائیتھ خاندان کی میرا ایک مسلم خاندان کے فواد کے ساتھ شادی کرنا چاہتی ہے۔ اس رشتے کے احساس سے ہی میرا کے والد پر دل کا دورہ پڑ جاتا ہے، حالانکہ عام حالات میں وہ بہت ہی روادار و قومی یک جہتی کے دل دادہ ہیں۔ اسی طرح میرا کا بھائی ارون اپنے مسلم دوستوں کا یارِ غار اور عملاً ان کے خاندانوں کا ایک فرد ہونے کے باوجود، بالآخر حیدرآباد فتح کرنے والی فوج کا ہیرو بن جاتا ہے، گرچہ اسے اپنی نوجوانی کے احساسات زندگی کے سنگین واقعات کے نیچے دب کر بھی ستاتے رہتے ہیں اور اندر سے اس کی زندگی بھی ایک المیہ ہے، آدرشوں کی شکست اور خوابوں کی پریشانی ہے۔

بہر حال، ناول کا ایک کردار ہونے کے علاوہ قرۃ العین اس کی مصنفہ بھی ہیں اور اس حیثیت سے انھوں نے اپنی فنی غیر جانبداری یا ناوابستگی (DETACHMENT) برقرار رکھی ہے اسی ناوابستہ مقام سے انہوں نے واقعات کا مطالعہ اور حالات کا تجزیہ یا حقایق پر تبصرہ کیا ہے۔ یقیناً یہ صورتِ حال ذہنی بلوغ کی نشاندہی کرتی ہے جس کا سب سے بڑا ثبوت اس حسِ مزاح (SENSE OF HUMOUR) میں ملتا ہے جو بہت لطیف ہونے کے باوجود نہایت کارگر ہے اور تاثر کے لحاظ سے اس کی چوٹ طنز (IRONY) کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ یہ طنز و مزاح بہتیرے الفاظ و فقرات اور جملوں میں جاری و ساری ہونے سے بھی آگے بڑھ کر باضابطہ جزو ماجرا بن گیا ہے اور ایک پورا واقعہ اسی پر مبنی ہے یا اسی مقصد کے لیے قصے میں لایا گیا ہے پونم مہیشوری شاردیہ ایک بالکل اجنبی ماحول سے آکر ناول کے ایک نمایاں کردار و میرا جولش، سے شادی

کرتی چاہتا ہے۔ مگر مین بُرد کھادے کے موقع پر اسے معلوم ہوتا ہے کہ ہونے والی دلہن اپنے محبوب فواد کے ساتھ فرار ہو چکی ہے، اور جب وہ دیکھتا ہے کہ لکھنوی تہذیب کے پروردہ اعلیٰ متوسط طبقے کے نوجوان اپنے دکھ کا اظہار کرتے ہیں تو وہ انہیں بتاتا ہے کہ دکھ کی حقیقت کیا ہے، چنانچہ وہ اپنے غریب خاندان کی مصیبتوں اور تکلیفوں کا موازنہ لکھنوی خاندانوں کے عیش و عشرت سے کرتا ہے۔ مخصوص تناظر میں یہ موازنہ ایک زبردست تنقید اور اخلاقی تبصرہ ثابت ہوتا ہے، جس سے اس نفیس تہذیب کا بھرم کھل جاتا ہے جس کی تصویر کشی ناول میں کی گئی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اودھ کے تعلقہ داروں، جاگیرداروں اور جدید تعلیم یافتہ اُمراکی ثقافت اُن کی روشن خیالی اور ترقی پسندی کے تمام دعووں کے باوصف، محض نمائشی، مصنوعی اور کھوکھلی ہے، نہ صرف یہ کہ یہ ثقافت اپنی جڑیں چھوڑ چکی ہے، بلکہ درحقیقت عصرِ حاضر کے احساسات سے بھی بیگانہ ہے اور اس سے تعلق رکھنے والے بزرگوں اور جوانوں سب کی نگاہوں پر غفلت کا پردہ پڑا ہوا ہے، یعنی بہت جلد یہ ثقافت تباہ ہونے والی ہے۔

یہ آخری نقطہ مصنّفہ کے نقطۂ نظر کی متانت کا ضامن ہے اور پونم ہیشور و شاریہ کے واقعے کا مزاحیہ یا طنزیہ پہلو اس متانت کی شدت کو کچھ اور بڑھا دیتا ہے، بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں ابھرنے والی جدید نسل کی خوابوں کی دنیا احمقوں کی ایک جنت نظر آنے لگتی ہے۔ ان سب کرداروں کی تمنائیں خیالِ خام ثابت ہوتی ہیں جو قصّے کے تار و پود بنتے اور اسے آگے بڑھاتے ہیں۔ نوجوانوں کی آرزوؤں کا یہ انجام اور ان کے آدرشوں کی شکست ظاہر ہے کہ مزاحیہ و طنزیہ کی بجائے ایک المیہ کیفیت پیدا کرتی ہے اور قاری کا تاثر ہمدردی اور ترحم کا ہوتا ہے۔ قصّے کے دو پہلو نمایاں ہیں، ایک اُٹھتی جوانیوں کی خوش باشی کی مسرت دوسرے زندگی کے میدان میں داخل ہو کر ان کے تجربات کا درد و حزن۔ بلاشبہ اس درد و حزن کو مکمل قنوطیت یا کلبیت کی حد تک جانے کا موقع نہیں ملتا اس لیے کہ ایک طرح کا فلسفیانہ تخیل پوری زندگی کے معاملے میں کچھ سرد مہری پیدا کر دیتا ہے، جو مایوسی سے مختلف ایک حالت ہے، اگرچہ ممکن ہے کہ اس حالت کی دردناکی زیادہ ہو۔ اس میں حسرت ہے، ناآسودگی اور رنجیدگی ہے۔ بہر حال یہ بھی زندگی کا ایک کیف ہے اور انسان کو کم از کم زندہ رکھتا ہے، خواہ بعض وقت زندہ رہنے کی تڑپ کچھ ناپسندیدہ افعال تک ہی کیوں نہ لے جائے، جس کی ایک نمایاں مثال ارون ہے، دنیا اسے فاتح سمجھتی ہے، مگر دراصل وہ اپنے درد و حزن سے مغلوب ہے۔ یہ رازِ حیات کا معاملہ ہے، جس کی آگاہی قرۃ العین حیدر کے ذہن میں بڑھتی جا رہی ہے۔

یہ آگہی وقت کے فلسفیانہ تصوّر کو روزمرہ کی ایک معمولی حرکت دیتی ہے اور گویا وقت کائنات کی کوئی مستقل حقیقت ہونے کی بجائے شخص کا ذاتی تجربہ بن جاتا ہے، وقت کے لمحات اشخاص کی کیفیات سے

عکس پذیر ہوتے ہیں اور کرداروں کا جو عالم ہوتا ہے اسی کی تصویر وقت کے لمحات میں جھلکنے لگتی ہے:

"دفعتہ وقت کو ایک جھٹکا لگا اور وہ جھٹکا سرنگ کی طرح پھیلتا چلا گیا۔" (ص۱۶۱)

"گھڑی مسلسل ٹک ٹک کر رہی ہے۔ وقت لرز رہا ہے۔" (ص۱۹۵)

"لمحے نے اپنے توازن کو قائم کر لیا ہے۔" (ص۱۹۶)

"میرا کھڑکی کے نیچے سے باغ کی روشنی میں آگئی اور ہم کراس نے وقت کا اندازہ لگایا (ص۲۵۳)

"وقت گزرتا جا رہا ہے اور اب تم کو بہر حال فیصلہ کرنا ہے میرا رانی۔" (ص۲۵۴)

"میرا وقت ختم ہو گیا ہے۔ میرا وقت ختم ہو گیا ہے۔ اس نے اپنے آپ سے دہرایا (ص۳۸۲)

"یہ ہماری موت کا گھنٹہ ہے۔" (ص۳۸۵)

وقت انسان کے غم کا ساتھی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غم کے باوجود نہ تو وقت رکتا ہے نہ انسان، نہ حیات اور کائنات۔ سبھی مسلسل حرکت میں ہیں، اور ایک کے بعد دوسرا لمحہ، کبھی نشاط کا کبھی الم کا، آثار رہتا ہے جو ہر حلقۂ شوق کبھی طے نہیں ہوتا، سودائے حیات چین نہیں لینے دیتا۔ ناول کے آخری الفاظ یہ ہیں:

"روح جو گردش میں ہے۔ روح جو مستقل ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک سفر کرتی رہتی ہے۔ شاید اسے اپنا ابدی گھر مل جائے گا۔

کیوں کہ ہمیں زندہ رہنا ہے۔" (ص۳۸۵)

زندہ رہ کر ابدی گھر کی تلاش ہمیشہ خطِ مستقیم پر نہیں ہوتی، منزل کی طرف بڑھتے ہوئے راستے کے نشیب و فراز سے سابقہ پڑتا ہے۔ ناول کے خاتمے کے چند سطریں بعد اختتامیہ کا یہ بیان اسی حقیقت کا غماز ہے:

"روح کا یولی سیز جو گردش میں ہے، راستہ بھول کر کہاں کہاں پہنچا ہے۔"

"سفینۂ غم دل" میں بیٹھ کر بحرِ حیات کی سیاحی کرنے والے الٹرا موڈرن فیشن ایبل کردار بھی اپنا راستہ بھول کر اجنبی جزیروں میں بھٹکتے ہیں۔

یہ ناول قرۃ العین حیدر کے ابتدائی تجربے کو، جو "میرے بھی صنم خانے" میں ظاہر ہوا تھا، ایک موڑ دیتا ہے۔ وہ ترتیب ماجرا کی رسمی روایتی روش چھوڑ کر شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) کی نئی فنی راہ پر لگنا چاہتی ہیں۔ چنانچہ پورے ناول میں ایک ملی جلی کیفیت ہے۔ اول تو بیانیہ میں مصنفہ خود ایک کردار بن کر شامل ہو گئی ہے اور بسا اوقات واحد متکلم میں واقعات کو اپنے تجربات کا رنگ دے دیتی ہے۔ دوسرے متعدد ابواب میں شعور کی رو بیانِ قصہ کے درمیان یکایک چلنے لگتی ہے، جیسے تیسرا، تیرھواں اور ستائیسواں باب پورے کا پورا شعور کی نیم روشن رو کے ابہام میں ملفوف ہے۔ لیکن اس رو میں ہمواری

نہیں، فن کار ابھی اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے اور ٹٹول ٹٹول کر آگے بڑھ رہا ہے۔ یہی وجہ ہے بہ کثرت چھوٹے چھوٹے ابواب کی، جن سے ماجرا کے ارتقا میں بار بار جھٹکے لگتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابھی فن کار کی گرفت ہیئت فن پر مضبوط نہیں، یا اس کا ذہن ہیئت کے معیّن سانچے کے بارے میں یک سو نہیں ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصّے کے عروج کی تعمیر بہت ناقص ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن کار کی سمجھ میں نہیں آرہا کہ ناول ختم کیسے کرے، یہاں تک کہ داستان کے ختم ہو جانے پر بھی ایک "اختتامیہ" تحریر کرنے کی ضرورت ہوتی ہے، جو بالکل مدِّ فاضل ہے اور اس میں درج چھوٹا سا قصّہ ایک مہمل سا اضافہ ہے۔ پلاٹ کے علاوہ کردار نگاری میں بھی استواری نہیں ہے۔ علی اور میرا کے کردار، ان کے نمایاں ترین اشخاص قصّہ ہونے کے باوجود، بہت واضح اور معیّن نہیں ہیں، اپنے وقت اور ماحول کی یہ بھٹکی ہوئی روحیں کچھ گریزاں سی ہیں، شاید انھیں اپنے نفس کا ادراک نہیں، وہ پراگندہ خیال (CONFUSED) ہیں۔ ان کرداروں کی بہادری اور بیقراطی اپنی جگہ، لیکن ان کی فراست اور روشن دماغی مشتبہ ہے، تیسرا نمایاں کردار، راحیل، بھی بے عقلی کی حد تک مثالیت پسند واقع ہوئی ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے بچپن میں والدین کی شفقت سے محروی کا انتقام خود اپنی ذات سے لینے پر تلی ہوئی ہے، یہ زورِ جنوں میں اپنا گریبان آپ چاک کرنا (SELF LACERATION) ہے۔ اس طرح کی روحانی خود سوزی کوئی مجنوں (ABNORMAL) یا منحرف (PERVERSE) ہی کر سکتا ہے۔ ایسا ہی مجنوں و منحرف فواد بھی ہے، حالاں کہ اس کی پرورش بالکل معمول کے مطابق (NORMAL) حالات میں ہوئی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین دیوانی نسلوں کا المیہ رقم کر رہی ہیں۔ ممکن ہے یہی مقصد و منصوبہ ہو جس نے مصنفہ کو اس قسم کے غیر معمولی یا غیر فطری کردار تخلیق کرنے پر مجبور کیا ہو۔ شاید وہ ایک غیر معمولی اور غیر فطری ماحول کی عکاسی یا نقاشی کے لیے ایسے ہی کردار تخلیق کرنے پر مائل ہوئی ہیں۔ کسی بھی حیثیت سے کرداروں میں مصنفہ کی شمولیت نے قصّے کو ایک خاص نہج پر بڑھایا اور اس میں ایک خم پیدا کر دیا ہے۔ چنانچہ موضوعِ فن کے ساتھ فنکار کی ضروری نا وابستگی کے باوصف دونوں کے درمیان وہ فاصلہ نہیں پیدا ہو سکا جو منظر کی تمام تفصیلات کا صاف صاف مشاہدہ کرنے کے لیے ضروری ہے۔ ماجرا سازی اور کردار نگاری میں قدرے ابہام و انتشار کا ایک خاص سبب یہی معلوم ہوتا ہے۔ اپنے دوستوں کے ابتلا سے خود فن کار اس درجہ متاثر ہے کہ وہ مکمّل معروضی مطالعہ کرنے سے قاصر ہے، خاص کر اس لیے کہ اس کا اپنا مقدر بھی اپنے دوستوں ہی جیسا ہے۔ فن سے قطع نظر، مبصرانہ شخصی مطالعے کے لیے ذاتی قربت فنکار کے لیے مفید ثابت ہوئی ہے اور اس نے اشخاص قصّہ کا مطالعہ گویا ان کی کھال میں گھس کر کیا ہے۔ چنانچہ وہ ان کے تمام محرکات و مقاصد اور ان کی ہر حرکت و

مل کے مضمرات سے واقف ہے۔ اسی لیے اس کے تجزیوں میں گہری آگہی اور بصیرت پائی جاتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ بیشتر کرداروں کے رویّے، اندازِ فکر اور طریقِ عمل میں کچھ یکسانی پائی جاتی ہے شاید اس کی وجہ ان کرداروں کا ایک مخصوص ماحول سے یکساں طور پر وابستہ ہونا، یہاں تک کہ اس ماحول کے باغی بھی انداز واکے لحاظ سے روایت پرست معلوم ہوتے ہیں جینٹس یا بوہیمین ہونے کی ایکٹنگ ناول کے متعدد کردار بڑی وضع داری سے کرتے ہیں۔ اس لیے کہ خوش حال تعلیم یافتہ اور متمدن گھرانوں کے فرد ہیں۔ ان کرداروں کی انقلاب پسندی کا پس منظر ان کا جاگیر دارانہ سماج ہے جس کی قدریں ان کی جبلتوں میں شامل ہوگئی ہیں۔ اس کے علاوہ بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں انقلاب پسندی رواجِ زمانہ تھی۔ جنگِ عظیم اوّل کے بعد جنگِ عظیم ثانی، تحریکِ آزادی اور تقسیم ہند کے واقعات شباب و انقلاب کو ہم آمیز کر کے وقت کا سب سے بڑا نعرہ بنا رہے تھے۔ پرانی تہذیب کا سانچہ ٹوٹ رہا تھا اور نئی تہذیب کا ہیولا اُبھر رہا تھا، یہ عبوری کیفیت بھی کچھ بغاوت، کچھ انقلاب کے احساسات و جذبات پیدا کر رہی تھی۔

ان احساسات و جذبات کے مثالی پیکر کچھ مبالغے کے ساتھ، اعلیٰ متوسط طبقے میں پائے جا رہے تھے، اس لیے کہ نچلا طبقہ یا نچلا متوسط طبقہ ابھی بیدار نہ ہوا تھا۔ لہٰذا صدی کے نصفِ اوّل کی ذہنی تصویر اسی طبقے میں نمایاں تھی جس سے قرۃ العین حیدر کا پیدائشی تعلق ہے۔ چنانچہ اپنے طبقے کی افسانہ خوانی کر کے مصنفہ نے فی الواقع ہمارے معاشرے کی تاریخ کے ایک خاص اور اہم دور کی صورت گری کی ہے "سفینۂ غم دل" اس دور کے نمائندہ افراد کے درد و داغ و جستجو و آرزو کی دستاویز اور یادگار ہے، خواہ یہ افراد رنگِ زمانہ میں ڈوبے ہوئے ہونے کے باوجود روحِ عصر سے کتنے ہی بے خبر اور زندگی کی بنیادی حقیقتوں سے کتنے ہی ناواقف ہوں۔ بہرحال، یہ اس طبقے یا حلقے کے افراد ہیں جو بہت تیزی سے ملک کی سیاسی قیادت کے منصب پر فائز ہو رہا تھا۔ نو آبادتی سامراج کے تسلط سے آزادی کے بعد اسی طبقے اور حلقے کی میراث میں بڑے بڑے عہدے آنے والے تھے اور اس کے ارکان کو سماج کی راہ نمائی کا اعزاز ملنے والا تھا۔ اس لیے کہ انھوں نے غیر ملکی آقاؤں کی تعلیم گاہوں اور ان کے دامنِ تربیت میں پرورش پائی تھی اور اپنے طرزِ فکر اور طرزِ معاشرت میں بالکل ان کے مشابہ ہوگئے تھے، چنانچہ ان انگریزوں کو ان مغرب زدہ ہندوستانیوں پر بڑا اعتماد بلکہ ناز تھا۔ معیشت، سیاست، مذہب، ادب، معاشرت کے دائروں میں یہ مغرب زدہ ہندوستانی اینگلو انڈین ذہنیت کے حامل تھے، اگرچہ ناول نگار کو شاید اپنے کرداروں کی ذہنیت کا پورا احساس نہیں ہے، مگر ناول میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے جو اطوار و افعال پیش کیے گئے ہیں وہ اسی ذہنیت کی غمازی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے نمایاں موضوع آزادیٔ نسواں کا ہے، جو تعلیمِ نسواں سے ایک قدم آگے بڑھ کر مرد و زن کی اس مصنوعی مساوات

پر مبنی ہے جو متقابل اصناف کی فطری یکسانی پر ختم ہوتی ہے۔ چاہے پردے کا معاملہ ہو یا نوکری کا، دونوں احمد
میں لڑکیاں لڑکوں کے بھی کان کاٹتی نظر آتی ہیں، بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا وہ بے چاروں کے اعصاب پہ
عورت بے سوار ہے حالانکہ مصنفہ نے حتی الوسع مرد وزن کے ارتباط میں جنس کے عنصر کو بجائے ابھارنے کے
دبانے کی کوشش کی ہے، مگر سارے واقعات اس عنصر کے غلبے کی نشان دہی کرتے ہیں:

"بیگم نسیم احمد، ہماری امی، رانی بلبیر سنگھ اور مسز سومیشوری راج ونش ہماری موسی اس
طبقے کی مثالی نمائندگان تھیں جس نے اپنے فیوڈل اور ڈی جنریٹ ہونے پر ذرا تکلفاً نادم ہونا
تو سیکھ لیا تھا لیکن دراصل اپنے اوپر سخت نازاں تھا۔ سر سید کی تحریک کے بعد سے ہی اس
طبقے کی خواتین کے دلوں میں اللہ تعالیٰ نے سوشل اور قومی ریفارم کی سچی لگن پیدا کردی تھی
وقتاً فوقتاً نہایت الف لیلوی انداز کی لیڈیز کانفرنس منعقد کرنے کے علاوہ پچھلے تیس پینتیس
سالوں میں انھوں نے واقعتاً حیرت انگیز حصہ اردو لٹریچر کی ترویج و ترقی میں
لیا تھا۔ ان کا پریس اتنا طاقت ور اور بااثر تھا کہ اکثر اپنی نظموں، ناولوں اور مضامین کے
ذریعے رجعت پسند مردوں کے چھکے چھڑواتا رہتا تھا۔" (ص ۴۰)

"... چند گنے چنے خاندان تھے جو اوپری طبقے کی سوسائٹی کے منظر پر حاوی تھے۔ ان
کے لڑکے ولایت جاتے تھے اور اکثر جرمن یا فرنچ بیویاں لے کر واپس آتے تھے... چیمز فورڈ
کلب کی ممبرشپ خاصے کی چیز سمجھی جاتی تھی۔ انگریز گورنر اور اس کی بیوی کے سروں کے
گرد نور کے ہالے تھے۔ آئی سی ایس اور انڈین پولیس میں گلیمر ہی گلیمر تھا..." (ص ۳۵)

"یہ اونچے، ذہنی، آئیڈیل زندگیاں بنانے والے انسان تھے۔ پولین تھامس کی میز پر بیٹھے
بیٹھے میں نے علی کے گروہ کو دیکھا جو ٹپسی ہو کر کافی شور مچا رہا تھا۔ ہم فی الواقع روح کے ارسٹو
کریٹ ہیں۔ تحقیق، مطالعہ، توازنِ رائے، ذہنی تہذیب اور انکسار ساری خوبیوں کا مجموعہ۔" (ص ۳۶)

"ایک سے ایک کریک الزماں پہلے ہی موجود تھے جو "نیو لائف" کے لیے عطیہ کے پاس
بیٹھ کر مضمون لکھتے تھے۔ عطیہ ان سب کی پیٹرن ان چیف تھی۔" (ص ۶۸)

"علی نے آنکھیں بند کر لیں، اس وقت ہفتے کی رات، دس بج کر پچیس منٹ
پر خدا کے متعلق اس کے بڑے عمدہ اور صحیح خیالات تھے۔ مذہب کا تصور نہایت ناقابلِ
بیان سکون پہنچاتا تھا۔ گو بین بھی بہت خوب تھا یہ انکشاف بھی ہو چکا تھا کہ خدا سے قرب
کیبرے دیکھ کر بھی حاصل ہوتا ہے۔ شیمپین کیا نفیس شے تھی، گو ابھی اس نے شروع نہیں کی تھی۔"

خدا، مذہب یعنی کیبرے رقص، شمپین، شراب مل کر افکار و خیالات کا جو کاک ٹیل بناتے ہیں وہی "سفینۂ غمِ دل" کے کرداروں کی پسندیدہ تہذیب ہے۔ اگر مصنفہ کی پسند بھی اس میں شامل ہے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اپنے طبقے کے دیگر مرد و زن کی طرح وہ بھی نرگسوں میں پلا ہوا ایک "فریب خوردہ شاہین" ہیں اور اگر وہ اس ٹکنی کلر تہذیب پر طنز کر رہی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ظاہر کی آنکھ سے تماشا کر لینے کے بعد اب ان کا "دیدۂ دل" وا ہو رہا ہے۔ لیکن بعض طنزیہ تبصروں اور ایک بسیط حسِ مزاح کے باوجود مصنفہ کا نقطۂ نظر تنقیدی نہیں کہا جا سکتا، اس لیے کہ وہ اپنے رفقائے داستان کے جذبات میں خود بھی شریک ہیں۔ چنانچہ اگر بعض وقت انہیں ان جذبات پر ہنسی آتی ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ اپنے آپ پر ہنسنے کی صلاحیت رکھتی ہیں اور شدید تجزیہ احساس رکھنے کے باوجود زندہ دل اور کشادہ نظر ہیں۔

بہر حال اب قرۃ العین حیدر کی نثر اپنے خاص نقوش ظاہر کرنے لگی ہے۔ وہ خود اور ان کے کردار بالعموم چھوٹے چھوٹے، سادہ اور صاف جملوں اور چست فقروں میں بڑی بے تکلفی اور روانی سے انگریزی الفاظ و محاورات کا استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ اوپر کے چند اقتباسات میں کیبرے اور شمپین جیسے رقص و شراب کے اصلاً فرانسیسی لفظوں کے علاوہ جو انگریزی میں بھی مروج ہیں، فیوڈل، ڈی جنریٹ، سوشل، ریفارم، لیڈیز کانفرنس، لٹریچر، پریس، سوسائٹی، کلب، ممبر شپ، گلیمر آئیڈیل، ٹیسی، ارسٹوکریٹ، پیٹرن ان چیف وہ الفاظ ہیں جو بے اختیار مصنفہ کے نوکِ قلم سے ٹپک پڑتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ عربی قاعدے پر انگریزی لفظ کا پیوند لگا کر "کریک الزماں" جیسی دلچسپ اور مضحکہ خیز ترکیب بھی وضع کر لیتی ہیں لیکن ممکن ہے کہ یہ الفاظ ایک مخصوص ماحول اور اس کے کرداروں کی بولیاں ہوں جنہیں حقیقت پسندی کے پیشِ نظر نقل کیا گیا ہو۔ لیکن یہی دراصل مصنفہ کی اپنی بولی بھی ہے۔ قرۃ العین حیدر فی الواقع اپنی زبان کے مخصوص اسلوب کے لحاظ سے اردو کی اینگلو انڈین ادیبہ ہیں۔ انھوں نے اردو نثر کے اسالیب بیان میں ایک ایسے طرزِ اظہار کا اضافہ کیا ہے جسے مشرقی و مغربی یا اردو و انگریزی نقوش زبان کا ایک مرکب کہا جا سکتا ہے۔ جہاں تک انگریزی اصطلاحات کے استعمال کا تعلق ہے یہ بدعت حالی سے منسوب کی جانی چاہیے۔ "پیروی مغربی" کا خبط انہیں بھی تھا اور سرسید سے بھی زیادہ انگریزی الفاظ کا بے تحاشا اور بے محابا استعمال حالی نے کیا ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر آتندگی وہ بہت بڑی ادیبہ ہیں جنھوں نے اصطلاحات سے آگے بڑھ کر روزمرہ کی باتوں کے لیے بھی انگریزی محاورات کا بے دریغ استعمال کیا ہے اور اپنی روانی بیان سے انہیں عبارت میں کھپا دیا ہے۔ ان میں بعض الفاظ تو وہ ہیں جو ہماری عام بول چال میں مروج ہو کر جزو زبان بن چکے ہیں، مثلاً لٹریچر، پریس، سوسائٹی، کلب، ممبر شپ، کانفرنس اور آئیڈیل، مگر ڈی جنریٹ، ٹیسی اور پیٹرن ان چیف

جیسے الفاظ مروج نہیں ہیں اور ان کے لیے خوبصورت اردو مترادفات ـــــ زوال پذیر محور، سرپرستِ اعلیٰ موجود ہیں۔

مغربی شیوۂ بیان کے باوجود قرۃ العین حیدر کے اسلوب نثر میں ایک حسن ہے۔ وہ اپنے خیالات کا اظہار بے ساختگی اور برجستگی سے کرتی ہیں اور کسی بیان کو زیادہ طول نہیں دیتیں ان کے تبصرے بالعموم مختصر اور رواں ہوتے ہیں۔ وہ اپنے احساسات و تصورات کو چستی و موزونی کے ساتھ پیش کرتی ہیں ان کا انداز سبک اور لطیف ہوتا ہے۔ بعض وقت یہ لطافت شاعری کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اپنے کسی کلیدی نکتے کے اظہار کے لیے وہ کسی فکر انگیز علامت کا استعمال بھی کرتی ہیں اور اس کی تکرار کر کے گویا اس پر تاکیدی نشان لگاتی ہیں۔

"زندگی کے اس برفستان کی تاریکی میں ہم عمر بھر چلتے رہے۔ وسعت کی اس دیوانگی میں اس روشنی نے اپنی بے نور آنکھوں سے نہیں دیکھا اور ہم کوئی راستہ تلاش نہ کر پائے اور ہمارے باوجود آج کی تاریخ آن پہنچی۔" (ص ۲۹۳)

"اب تو جیون ہارے ـــــ یہ میرے روح کا گیت ہے۔ روح تم کہاں ہو۔ میں کھو گئی تھی۔ روح نے جواب دیا، ورندابن میں بھی میں تم کو ڈھونڈ نہ پائی۔

"آدھی رات کو، پھولوں کے بڑھنے کے سمے، برکھا کے پہلے قطروں کے ساتھ میں نے تمہارے وجود کو اپنے میں محسوس کیا ہے۔ تم کو پالا ہو۔ میں تم کو پاؤں گی۔" (ص ۲۹۴)

"پھر مدھم چاند تیرتا ہوا اندھیرے میں نیچے اتر آیا اور اس کی ہلکی سی سرخ روشنی سارے میں پھیل گئی۔ اس روشنی میں زلزلے آ رہے تھے اور دیواریں ہل رہی تھیں اور ہر طرف ٹوٹے ہوئے پھاٹک اور بند دروازے تھے۔ اس کی جانی پہچانی گومتی کے کنارے کنارے راستہ جاتا تھا۔ اس کے آخری سرے پر شمشان تھا جس میں اب شعلے لپکنے لگے تھے۔ جتنا جتنا وہ آگے بڑھتی ان شعلوں کی لپک زیادہ ہوتی جاتی ...." (ص ۲۵۶)

"... میں اکیلا ہوں۔ میں بالکل اکیلا ہوں اور وہ طوفان زدہ سمندروں کے پرے چلی گئی ہے، زمین چاند کے کہرے میں نیلی نظر آ رہی ہے، ہمارے رونے کی آواز سن کر جنوب میں چلنے والی ہوائیں تھم گئیں۔ چاند کا جنازہ آندھی اپنے ساتھ گھسیٹتی لیے جا رہی ہے اور رات پرانے مندروں کے صحن کی طرح منحوس اور گونجتی ہوئی روشنیوں کے لیے روتی ہے جو پانی میں ڈوب گئیں کہ زندگی جو خدائے قدوس کا عطیہ تھا اس کو ہم نہ سنبھال سکے۔

دریا بہتا جارہا ہے۔ میں تمہاری آواز سننا چاہتا ہوں۔ میرے پاس بیٹھو میرے پاس بیٹھو۔۔۔" (صفحہ ۳۷۴)

ان بیانات میں کچھ دیومالائی انداز ہے اور جا بجا خود کلامی بھی ہے۔ فن کار اپنے اور گرد وپیش کے باطن کی نقش گری کرنا چاہتا ہے۔ وہ وجود کی عمیق تر سطح پر کھڑا ہو کر زندگی کی وسیع تر جہتوں کا سراغ لگا کر انہیں لفظوں کا آئینہ دکھانا چاہتا ہے۔ وہ فضا اور روح دونوں کے اندرونی رنگ اور آہنگ کو مصوری اور موسیقی کی طرح چند تصویروں اور آوازوں میں مجسم کر دینا چاہتا ہے۔ ذہن کے غیر معمولی حالات میں اسے جن اجنبی کیفیات کا احساس ہوتا ہے وہ اس کا نقشہ ہو بہو چند لکیروں میں کھینچ کر رکھ دینا چاہتا ہے۔ یقیناً یہ ایک تخلیقی نثر ہے اور اپنے تمام ابہامات، رموز اور کنایات کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کی لطافت ایمائیت کی حدوں تک پہنچ گئی ہے، اس میں گہری اشاریت ہے۔ اپنی تمام سادگی کے باوجود یہ عام بول چال کی نثر نہیں ہے بلکہ اس میں عام بول چال کے الفاظ وفقرات کو غیر معمولی طور پر فلسفیانہ وشاعرانہ خیالات واحساسات کے اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اس استعمال میں برج بھاشا کے ٹھیٹ لفظوں کا جادو جاگتا ہے، جو انگریزی الفاظ کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر کے لسانی وسائل کا ایک اہم خزانہ ہے۔ موصوفہ کی نثر جن پیکروں میں ڈھلتی ہے ان میں متعدد مظاہر فطرت سے ماخوذ ہیں اور کچھ کتابوں کی دنیا سے۔ اس سے ایک ایسے سادہ اور پُرکار مزاج کا پتہ چلتا ہے جو متضاد عناصر کو جذب کر کے ایک نفیس مرکب تیار کر سکتا ہے۔ قرۃ العین کا اسلوب ان کے ذہن کی طرح تربیت یافتہ ہے، خواہ اس میں بے ساختگی اور بعض اوقات والہانہ پن کے جیسے بھی تیور پائے جاتے ہوں۔

شیشے کا گھر

۱۹۵۴ء میں قرۃ العین حیدر کے بارہ افسانوں کا مجموعہ "شیشے کا گھر" کے نام سے شائع ہوا۔ پچھلی تین کتابوں کی طرح چوتھی کتاب کا عنوان بھی علامتی ہے اور قبل کی دو کتابوں نے "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" کے مانند زندگی کے حزنیہ پہلو کی غمازی کرتا ہے، جس میں طنزیہ کا اضافہ اسے مزید حزنیہ بناتا ہے۔ اس مجموعے کا ایک افسانہ "جہاں پھول کھلتے ہیں"، مصنفہ کے مخصوص فکر و فن کی نشاندہی کرتا ہے۔ قبل کے ناول میں غمِ دل مصنفہ کے والد کی موت اور اس کی ایک رفیقہ، میرا کے والد کی وفات کے علاوہ اس تہذیب کے زوال کا ردِ عمل تھا جس سے مرنے والوں کے ساتھ ان کی اولاد بھی وابستہ تھی۔ اس زوال کا سب سے بڑا اشاریہ تقسیمِ ہند کا اندوہ ناک واقعہ تھا جس نے اس سماج کو منتشر کر دیا جس کے آغوش میں عصرِ حاضر کی نئی نسل پروان چڑھی تھی۔ چنانچہ مذکور افسانے کا موضوع بھی وہی ہے جو ناول کا تھا۔ افسانے کا بنیادی کردار مصنفہ خود ہے اور وہ اپنے خاندان کو اپنے سماج کے المیے کی ایک علامت بنا کر پیش کرتی ہے۔ حسبِ ذیل اقتباسات زیرِ نظر مجموعے کے کلیدی موضوع اور نام دونوں کی توجیہ و توضیح کرتے ہیں:

• وقت کے اس صحرائے اعظم کی پھیلی ہوئی ریت پر چھوٹے چھوٹے قدم رکھتی میں یہاں تک پہنچی ہوں اور میں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا ہے۔ اس زندگی میں بہت کم آنسو تھے۔ بہت ساری خوشیاں۔ پھولوں کے موسم۔ سرجو کی اور رام گنگا کی لہروں کی روانی اور برفانی دسمبر کی نرم اور گرم دھوپ لیکن ایسا کس طرح ہے کہ ہم اپنے لیے جو چھوٹے چھوٹے شیشے کے گھر بنا کر محفوظ ہو بیٹھے ہیں۔ ان میں سے نکل کر ہم آگے نہیں دیکھ پاتے۔ پھر موت آتی ہے اور سب کچھ ختم ہو جاتا ہے۔" (صـــ۲۰)

"اپریل کی اس رات کے لمحو تم یونہی سرسراتے ہوئے نکل جاؤ گے۔ لیکن چاروں اور کیسے گھٹیا لوگ ہیں۔ کیسے گھٹیا دماغ ہیں۔ اور کتنی گھٹیا باتیں ہیں۔ اعلیٰ درجے کے

انسان۔ اعلیٰ درجے کے ذہن۔ اعلیٰ درجے کے معیار اور اقدار۔ یہ سب کہاں گئے۔ کیا ہمیں اپنے آس پاس کے ان آن گنت انسانوں میں سے ایک بھی ایسا نظر آتا ہے جسے ہم صحیح معنوں میں بڑا انسان کہہ سکیں۔ آؤ ہم ایک آئیوری کا برج تلاش کریں اور اس میں جا بیٹھیں اور تصویریں بنایا کریں۔" (صفحہ ۲۶۱)

"۔۔۔ ہمارے اس نظامِ حیات کی یہ گاڑی اس طرح کب تک چلے گی؟ یہ خوفناک ڈرامہ ۔ تم تو صرف یہی کہتے ہو میرے بھائی، جو یونانی تمثیل کا مطالعہ کرتے ہو، لیکن زندگی یونانی ڈرامہ کے اس جیومیٹری کی طرح کے پیٹرن اور اس فارمولے سے کہیں زیادہ شدید ہے۔ یونانی ٹریجڈی سرد ہوتی ہے زندگی ٹریجڈی نہیں۔ زندگی موت ہے، جو ہر وقت آتی رہتی ہے اور نہیں آتی اور جب آجاتی ہے تو پتہ نہیں چلتا کہ اگر نہ آتی تو کیا حرج تھا" (ایضاً)

"جب ہم زندہ ہوتے ہیں تو ایک خوفناک، انجانی، ان دیکھی طاقت ہمارے پیچھے پیچھے ہمارے آگے آگے چل رہی ہوتی ہے اور بالآخر جب ہم خود چلتے چلتے تھک جاتے ہیں تو ہمیں موت کے سایوں کی وادی تک پہنچا کر واپس لوٹ آتی ہے اور دوسری روحوں کے پیچھے اسی طرح چپکے چپکے چلنا شروع کر دیتی ہے۔ پھر ہمیں انسانوں کا ایک گروہ ملتا ہے، جو ہمیں پسند آتا ہے۔ ہم اس سے مانوس ہوتے ہیں۔ اور سوچتے ہیں۔ یا اللہ یہ اتنے پیارے لوگ اب تک کہاں چھپے ہوئے تھے۔ ان کے بنا ہماری زندگی کتنی نامکمل رہتی۔ لیکن وقت کے دھارے کے ساتھ وہ گروہ ہم سے بچھڑ جاتا ہے۔ اور کوئی دوسرا گروہ مل جاتا ہے۔ اس طرح ہم ایک عدم وجود سے دوسرے عدم وجود تک کا فاصلہ طے کرتے رہتے ہیں۔ کتنے ایسے انسان ہوں گے جو ہم سے کبھی نہیں ملے اور نہ ان سے کبھی ملنے کا ہمارا اتفاق ہوگا۔ اگر کبھی وہ مل جاتے تو ہم کتنے خوش ہوتے۔ لیکن ہم انہیں جانتے بھی نہیں۔

وہ ان دیکھی، تاریک روشنی کی طاقت میرے سامنے کھڑی ہے۔ اس کھڑکی کے پاس انار کی شاخ کے نیچے۔ اس سڑک کے موڑ پر۔ لیمپ کے پیچھے کے اندھیرے میں دریا کے ساحل [illegible] پر تم کون ہو بھئی۔ میں وہ ہوں جو کبھی تم سے مل نہیں سکتی۔"

ان سطروں میں حسبِ معمول فلسفہ، فطرت اور حزن [illegible] سب کچھ [illegible] حیدر کا محور ذہنی ہے۔ ایک نمایاں ترین عنصر یادِ ماضی کا نشتر (NOSTALGIA) ہے جو تدریجاً [illegible] کا طرف نما سطحِ نظر بنتا جا رہا ہے۔ وہ گزرے ہوئے خوش گوار لمحوں کی بازیافت کو اپنا مقصدِ زندگی بناتی جا رہی [illegible]

یہ ممکن نہیں ہے لہٰذا ایک مستقل حسرت سے لذت اندوز ہو رہی ہیں :

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

(اقبال؛ ذوق و شوق ۔ بالِ جبریل)

یہی افسانہ نگار کے بھی دل کی آواز ہے، حالاں کہ وہ بالعموم مستقبل کے پیش قدم انسانوں کی خاکہ نگاری کرتی ہے، مگر یہ انسان شاید پسندیدہ ہونے کے باوجود مثالی نہیں ہیں۔ یا مصنف کے افکار جو بھی ہوں وہ اپنے جذبات سے مجبور ہے، روشن خیالی کے سارے تخیلات و تجربات اس کے تہذیبی احساسات اور ذاتی اقدار کے سامنے ماند پڑ جاتے ہیں۔ ممکن ہے اس صورتِ حال کو خاندانی حسبات پر محمول کیا جائے، جو یقیناً محرک کا کام کرتی ہیں، لیکن یہی آگے بڑھ کر ایک تاریخی تصور بننے والی ہیں، یہاں تک کہ مصنف کے ذہن میں شخصی سوانح اور سرگزشتِ ایام کے درمیان کوئی فرق نہ رہ جائے گا۔

زیرِ نظر افسانہ بالکل شعور کی رو میں ہے اور ذاتی تاثرات کا ایک مبہم سا مرقع ہے، اس میں نہ تو ماجرا سازی ہے، نہ تعمیرِ عروج، نہ کردار نگاری۔ چنانچہ قصے کی دلچسپی بھی غائب ہے۔ ساری دل کشی چند گہرے خیالات اور ایک شستہ و رواں نثر کی ہے، جس کا ہر جملہ سہلِ ممتنع کی ایک مثال معلوم ہوتا ہے۔ اس کے جلوۂ فطرت کی چند حسین تصویریں ہیں جو شاعری کی حد تک دل فریب ہیں۔ افسانہ نگاری کا یہی وہ ابتدائی انداز ہے جس کے اثرات نے بعد کی اردو افسانہ نگاری کو ایک غلط راستے پر ڈال دیا، حالانکہ خود قرۃ العین حیدر کی آئندہ فن کاری کا اسلوب بدل گیا۔ اس کے علاوہ اپنی فنی خامیوں کو سنبھالنے کے لیے قرۃ العین کے پاس جو ذہنی وسائل ہیں وہ ان کے پیروؤں کو میسر نہیں۔ قرۃ العین بہرحال ایک وسیع تجربہ و تفکر سے مالا مال ہیں اور اپنے قاری کو کہانی کے سوا بھی کچھ پانے کا احساس دلاتی ہیں۔

مجموعے کا ایک اور افسانہ 'یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر' بھی قرۃ العین حیدر کی داستانِ حیات کا ایک ورق ہے اور ساتھ ہی آزادیِ ہند اور تقسیمِ ملک کے بعد جنم لینے والی مملکتِ خداداد کی ایک جھلک جو بہرحال غیر منقسم ہندوستان جنت نشان ہی کا ایک ٹکڑا ہے۔ اس میں براہِ راست اور خاص کر افسانہ نگار کے طبقے سے تعلق رکھنے والی نئی تعلیم یافتہ لڑکیوں کا بیان ہے :

"اے مادہ پرستو، مڈل کلاس والو، میں تو روح کی ارسٹوکریٹ ہوں۔" (ص ۲۴۲)

"یہ سب لڑکیاں ہندوستان کے مختلف ہل اسٹیشنوں پر کانونٹ اسکولوں میں پڑھتی تھیں اور سب نے موسیقی میں ٹرنٹی کالج سے ڈپلومے حاصل کیے تھے۔" (ص ۲۴۳)

"مثلاً کچھ میل لڑکیاں ایک فی ہزار بلکہ اس سے بھی کم مقدار میں تھیں۔ ان کو اپنے متعلق بڑے زبردست مغالطے تھے۔ لہٰذا وہ ہر ایک سے بے حد سرپرستانہ انداز میں ملتیں اور تازہ ترین سیاسی اور اقتصادی بین الاقوامی صورتِ حال پر مختصر سا تبادلۂ خیالات کرنے کے بعد خاموشی سے بیٹھی قہوہ پیتی رہتیں۔" (ایضاً)

"اکثریت ان لڑکیوں کی تھی جو انقلاب سے پہلے پردہ کرتی تھیں۔ لیکن اب جذبۂ قومی کی شدت سے مجبور ہو کر مردوں کے ساتھ میدانِ عمل میں دوش بدوش کام کرنے کے سلسلے میں مخلوط کالجوں کے ریڈنگ روم میں بیٹھ کر فلمی گانے گنگناتی تھیں۔" (ص۲۴۳)

"نوجوانوں کے لیے تین کیریر کھلے تھے۔ انتظامی اور فارن سروس اور دفاع لڑکیوں کے لیے بھی مستقبل کے سلسلے میں یہی میدان زیادہ دل کش نظر آتے تھے۔" (ایضاً)

گرچہ افسانہ نگار خود اسی حلقے سے وابستہ ہے جس کا ذکر وہ کر رہی ہے مگر اس کی حسِ مزاح اس حلقے پر بھی، اس کی قدرے تحسین کے ساتھ، طنز کا پہلو پیدا کرتی ہے۔ یہ معروضیت سے بھی زیادہ اس ذہانت کا فیض ہے جس کا وافر حصہ قرۃ العین حیدر کو ملا ہے۔ وہ شاید اردو کی ذہین ترین افسانہ نگار ہیں اور ان کی تیزیِ طبع بہت دھاندار ہے، جس سے کبھی کبھی ان کی اپنی انگلیاں بھی کٹ جاتی ہیں۔ یہ افسانہ بھی شعور کی رو میں ماجرا و کردار سے بے نیاز اور قصے سے عاری ہے، بس جدید تاریخ کا ایک فلسفیانہ احساس دلاتا ہے۔ اس میں تعلیم نسواں پر معنی خیز تبصرے کے باوجود نسائیت کا احساس نہیں، جب کہ گزشتہ افسانے میں بہت زیادہ نسائی حسیات تھیں، جن کی بدولت افسانہ نگار نے بعض نہایت لطیف مطالعات کیے اور ان عمیق کیفیات کی نقش گری کی جو عام طور پر گرفت میں نہیں آتیں، پھر ان حسیات کا اثر اسلوب کی نزاکت اور لوچ میں بھی نمایاں ہوا۔ میرا خیال ہے کہ قرۃ العین کی فکر اور ان کے اظہار دونوں میں ایمائیت کا غلبہ ان کی انسائیت کے سبب ہے حالانکہ ان کی بہتری دلچسپیاں مردانہ قسم کی ہیں اور وہ نفس کی گرہوں کے ساتھ ساتھ آفاق کی وسعتوں کا بھی سراغ لگانے کی کوشش کرتی ہیں، مگر افراد اور ان کے گرد و پیش نیز حرکات کی جزئیات کے ساتھ افسانہ نگار کا شغف اس کی نسائی حسیت اور تجسس کا غماز ہے۔ یہ بات خاص کر داستان سرائی میں قرۃ العین کے لیے بہت کارآمد ثابت ہوئی ہے اور وہ اپنے ہر قسم کے احساسات و تخیلات کو بعض اوقات ماجرا کے بغیر بھی جو افسانہ بنا دیتی ہیں وہ اسی وجہ سے ہے۔

"کیکٹس لینڈ" جیسا عنوان سے ظاہر ہے، ایک علامتی قسم کا افسانہ ہے، جس میں عصرِ حاضر کی اس فضا کی عکاسی کی گئی ہے جو نئی نسلوں کا گہوارہ ہے۔ یہ مادی ترقیات کے باوجود، ایک زوال پذیر انسانیت کی

فضا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ پوری دنیا ایک روحانی بے اطمینانی کی شکار ہے اور لطف ولذّت کے سامنے سامان کا انجام شکستِ آرزو، محرومی اور اداسی ہے۔ یہ ایک بین الاقوامی جائزہ ہے اور قرۃ العین کی نمایاں شان اس میں عیاں ہے جس کا کوئی حصہ دار اردو افسانہ نگاری میں نہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ دنیا کے مختلف ممالک اور ان کے ماحول و معاشرہ کا جو براہِ راست تجربہ قرۃ العین کو ہے وہ اردو کے دوسرے کسی افسانہ نگار کو حاصل نہیں ہوا۔ اسی لیے موصوفہ کا مطالعۂ حیات اور مشاہدۂ زندگی بہت وسیع ہے۔ اس مطالعہ ومشاہدہ میں تیزی اور گہرائی بھی ہے، جس کا ایک سبب قرۃ العین کی ذہانت ہے، دوسرا ان کی شدید حسِ مزاح اور تیسرا قدروں کے ایک نظام سے ان کی جذباتی وابستگی۔ آخری بات خالص مشرقی ہے، جو ایک روحانی واخلاقی مزاج کی نشاندہی کرتی ہے۔ اسی چیز نے عیش وعشرت کے تمام مواقع کے باوجود قرۃ العین کی کہانیوں کو جنسی تلذذ، عریانی اور فحاشی سے پاک رکھا ہے، حالاں کہ ان کے متعدد بزرگ ہم عصر کسی نہ کسی حد تک جنسیات سے آلودہ نظر آتے ہیں۔ بہرحال، اس افسانے کا ہیولا بھی بے ڈول ہے اور اس کی جو کچھ بھی معنویت ہے صرف چند عصری و تہذیبی حقائق کے لطیف مرقعے میں، جس کی ترتیب قرۃ العین کا قلم بڑی چابک دستی سے کرتا ہے:

"یہ سب جگہیں ایک سی تھیں۔ یہ سارے لوگ ایک طرح کے تھے۔ دو سو سالہ پرانے اینگلو انڈیا کی زندگی کتنے مطمئن انداز سے گزرتی آرہی تھی۔

یہ سارے شہر ایک سے تھے۔ وہی ایک ساطبقہ جو آبادی سے دور سول لائینز میں رہتا۔ سب کی ایک سی کوٹھیاں۔ ایک سے باغ۔ ایک سی ذہنیتیں اور خیالات اور اس اینگلو انڈیا کے یہ سارے مشہور اور خاص اسٹیشن۔ پونا، جھانسی، آگرہ، لکھنؤ، کانپور، الہ آباد، پھر ان لوگوں کے یہ ہل اسٹیشن۔ بنگال کا دارجلنگ یوپی کا مینی تال اور مسوری۔ شمال مغرب کا کشمیر۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ وہ قیامت تک اسی طرح اپنے ان پرانے کلبوں میں جمع ہو کر برج اور بلیرڈ کھیلتے رہیں گے..." (ص۲۰۸)

"... مشرقِ وسطیٰ کے پاس تو آج کل اپنی کوئی موسیقی ہے ہی نہیں۔ تھوڑی بہت عربی اور مصری موسیقی کے علاوہ ساری کی ساری یورپ کی سستی موسیقی کی انتہائی بھدی نقالی ہے اور مغربی کلاسیکل موسیقی کو سمجھنا یا پسند کرنا ان کے یا ہمارے آپ کے کسی کے بھی بس کی بات نہیں۔" (ص۲۲۵)

"پھر اپنی چوٹیوں پر چلتے ہوئے اس نے دیکھا کہ عالم موجودات کا یہ اجتماعی لاشعور زندگی کے ویرانے پر بھٹکتا پھر رہا ہے۔" (ص۳۲-۲۳۱)

"لیکن ان قیامت خیز آندھیوں اور خطرناک سمندروں کے کنارے پر اس نے دیکھا کہ سفید پھول کھل رہے تھے۔ ٹھنڈے اور پرسکون۔ ان سفید پھولوں میں اس نے اپنا چہرہ چھپا دیا۔ اور شبنم کی خنکی کو چھوا" (ص ۲۳۲)

"۔۔۔یہاں خاتمہ نہیں ہے۔ یہاں خاتمہ نہیں ہے۔ اس نے اپنے آپ سے کہا۔ رنج باقی ہیں۔ دکھ باقی ہیں۔ پچھتاوے باقی ہیں۔۔۔" (ص ۲۳۳)

یہ بڑے نازک احساسات ہیں اور اتنی ہی نزاکت کے ساتھ ادا کیے گئے ہیں، الفاظ کی ملائمت اور لطافت ریشم اور شبنم سے کم نہیں۔ روانی بیان میں نہر کی سی آہستہ خرامی ہے اگرچہ بعض وقت نسیم خیال کے جھونکوں سے لہریں تیز ہو جاتی ہیں، لیکن ان میں جھاگ کبھی نہیں اٹھتا، اس لیے کہ ایک معتدل مزاج خیال کی رو کو برابر ایک سطح پر رکھتا ہے۔ توازن افسانہ نگار کے ذہن میں بھی ہے اور فن میں بھی۔ مناظر قدرت کے تاثرات بھی گرمیِ احساس کو ذرا خنک بنا دیتے ہیں۔ فطرت قرۃ العین کے ذہن و فن دونوں کا ایک جزوِ ترکیبی ہے۔ وسیع النظری اور انسان دوستی بھی اعتدالِ مزاج کا ایک عنصر اور عامل ہے۔ قرۃ العین نے اکثر افسانوں میں کرداروں کی اندرونی شرافت اور بنیادی نیکی کو ابھارا ہے۔ "برف باری سے پہلے" کا یہ اقتباس "انسانیت کی حقیقی اور آخری اچھائی" "سب میں موجود" پاتا ہے:

"۔۔۔عورتیں صرف خلوص کی پرستش کرنا چاہتی ہیں۔ اور نرمی اور مہربانی۔ کیا ہم اتنا بھی نہیں کر سکتے کہ زندگی میں ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح کا برتاؤ کریں جس سے یہ محسوس ہو سکے کہ یہاں پرخلوص ہے، اور آسائش، اور محبت، اور زندگی کی سادگی ۔۔۔ دنیا کے برے انسان بھی اتنے ہی اچھے بن سکتے ہیں۔۔۔ انسانیت کی حقیقی اور آخری اچھائی ہم سب میں موجود ہے۔ ہم سب خلوص اور محبت اور زندگی کی سادگی کے اہل ہیں۔" (ص ۵۰۶)

لیکن دنیائے انسانیت سے اتنی زبردست ہمدردی کے باوجود قرۃ العین اپنا خاص "وژن" فطرت کے "حسن بے پروا" میں دیکھتی ہیں۔ "میں نے لاکھوں کے بول سہے" کے آخری الفاظ یہ ہیں:

"اور میں نے سوچا کیا پرواہ ہے۔ اگر میری کہانیاں پڑھنے والوں کو پسند نہیں آتیں۔۔۔ سورج کی نرم کرنیں میرے چاروں اور بکھر رہی تھیں۔ اور پانی کی سطح پر سفید کنول اور روپہلے پروں والے راج ہنس تیرتے پھر رہے تھے اور کنارے پر جنگلی گلہریاں، اپنی پچھلی ٹانگوں پر بیٹھی ایک دوسرے سے سرگوشیاں کر رہی تھیں۔ ہاں واقعی مجھے کیا پرواہ ہے۔ میں نے سوچا کیوں کہ میں نے اپنا وژن دیکھ لیا تھا۔" (ص ۱۲۴)

فطرت دراصل "نظامِ کائنات" (صہ ۱۳۳ ؛ برف باری سے پہلے) کا نام ہے جس کا ایک بہت ہی حقیر حصہ انسان کا وجود ہے:

"... یہ انسان... ان چنگھاڑتے ہوئے عناصر کا ایک اس قدر بے بس اور کمزور حصہ ہے۔ روح کا کرب، زندگی کی تڑپ، دل کی بے چینی، عناصر کی اس قیامت خیز گھن گرج میں گھل مل کر ایسی ایک بے آواز سی دھڑکن بن گئی ہے۔ یہ پہاڑ، یہ طوفانی نالے، یہ اونچے اونچے درخت۔ ان سب پر میرے وجود کے ہونے یا نہ ہونے کا کوئی اثر نہیں پڑتا" (برف باری سے پہلے، صہ ۱۶۴)

ان سنجیدہ فلسفیانہ چیزوں کے علاوہ "شیشے کا گھر" میں کچھ رومان بھی پلتے ہیں۔ مجموعے کے پہلے تینوں افسانے — "جب طوفان گزر چکا"، "مسرا ہے"، "آسمان بھی ہے ستم ایجاد کیا" فطرت اور فلسفہ کے درمیان ابھرنے والی جواں سال محبتوں کی داستان رقم کرتے ہیں اور اس طرح گویا انسانیت کی ایک دل کش کمزوری کی نشان دہی کرتے ہیں۔ ان میں پہلا افسانہ بہت دل چسپ اور قدرے پراسرار ہونے کے علاوہ فنی طور پر ترا شیدہ و بالیدہ ہے اور مسیحی اقدار کے پس منظر میں دورِ جدید کے معاشرے کی ایک کہانی بڑے ڈرامائی انداز میں سناتا ہے۔ اس افسانے میں جو گہرا طنز ہے وہ لفظ و بیان کی بجائے پوری صورتِ حال میں جاری و ساری ہے۔ کیا یہ طنز مسیحی اقدار پر کوئی تنقیدی تبصرہ ہے؟ اس سوال کا جواب مشکل ہے۔ اس لیے کہ قرۃ العین حیدر ذاتی طور پر ان اقدار سے ایک ذہنی وابستگی رکھتی ہیں اور ان کے بہتیرے افسانوں میں عیسائیت کے دینی عقاید اور تہذیبی شعائر کے بے شمار اشارات پائے جاتے ہیں، جو ہندو دیومالاؤں کے بہ کثرت حوالوں سے بھی زیادہ ہیں۔ واقعہ تو یہ ہے کہ قرۃ العین کی اپنی شخصیت بھی ایک گرجا کی راہبہ سے ملتی جلتی ہے اور ان کے بچپن کے خوابوں میں ایک خاتون سینٹ کا ہونا شامل ہے۔

مجموعے کا ایک نہایت اہم افسانہ "دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم" ہے اس میں دو نظریاتی قسم کے کردار جیمی قدوائی اور زُروئی فریدہیں جن کے معاشقے میں ٹوڈلر اور ڈوبی بلگرامی حایل ہوتے ہیں، یا کہہ سکتے ہیں کہ ٹوڈلر اور زُروئی کے معاشقے میں جیمی اور ڈوبی حایل ہو گئے۔ بہرحال، انجام اس پر پیچ معاشقے کا یہ ہوا کہ ٹوڈلر اور ڈوبی نے ایک دوسرے سے اس وقت شادی کرلی جب جیمی نے ڈوبی کو طلاق دے دی، لیکن زروئی نے محبت کے باوجود اس واقعے کے بعد جیمی کے ساتھ منسلک ہونا پسند نہیں کیا، حالانکہ اب جیمی کو اس کی تلاش تھی۔ اس افسانے کے کردار نظریات پر بڑی کثرت اور شدت سے گفتگو کرتے ہیں اور بعض سمجھتے ہیں کہ حقیقی و معیاری زندگی نظریاتی ہی ہے، خاص کر زروئی اس معاملے میں سب سے آگے ہے۔ لیکن بہ شمول زروئی

کسی کردار کا کوئی واضح، معینی اور مستقل نظریہ نہیں، بلکہ کرداروں کے باہمی تبادلۂ خیال نیز ان کے افعال سے
معلوم ہوتا ہے کہ جس چیز کو وہ نظریات کہتے ہیں دراصل ان کے جذبات ہیں ان کا ذہن کچھ بیمار ہے اور وہ زیادہ تر
خیالوں اور خوابوں کی دنیا میں سانس لیتے ہیں، چنانچہ اپنی کمزوریوں پر پردہ ڈالنے کے لیے کچھ بظاہر یا بہ خیالِ خویش
حسین تصوّرات کا حوالہ دیتے ہیں یہ سب کردار تقسیم ہند اور جنگِ عظیم ثانی کے پُرآشوب دور کی پیداوار ہیں، جن
کے خوابوں کے شیش محل منہدم ہو چکے ہیں، مگر امیر گھرانوں کے یہ خوش باش افراد نہ تو اپنی عادتیں بدل سکتے
نہ حالات سے سیکھ سکتے ہیں، وہ خواہ ہندوستان میں رہیں یا پاکستان میں بس زندگی کے ایک ایک لمحے کا رس
نچوڑ لینا ہی ان کا آدرش ہے۔ فطرت کا حسن، شباب کا حسن، کتاب کا حسن، خوراک لباس، گفتار اور تفریحات
کا حسن ان کے چاروں طرف بکھرا ہوا ہے۔ یہ بڑے مہذب، شائستہ روادار اور خوش اخلاق لوگ ہیں جو فنونِ لطیفہ
سے سیاسی تحریکات تک کے سرپرست یا شیدا ہیں۔ ان کی ہر چیز اور ہر بات میں ایک نفاست اور لطافت
ہے۔ لیکن ان کی روح ایک متاعِ گم شدہ ہے، جس کی جستجو میں یہ جسم کی زیادہ سے زیادہ لذتوں سے لطف اندوز
ہونے کی کوشش کرتے ہیں، اپنی اس دوہری شخصیت کی مضحکہ خیزی یا المناکی کا انھیں پورا شعور نہیں، اگرچہ
ان کی ذہانت انہیں ایک خلا کا احساس دلاتی ہے، وہ مجرموں بھی ہوتے ہیں اور محروم بھی، لیکن ان کی زندگی
کا یہی طور ہر جگہ، ہر وقت، دجلہ بہ دجلہ، یم بہ یم ہے یہ عصرِ حاضر کے اعلیٰ تعلیم یافتہ جدید اور روشن خیال
انسانوں کا ایک آفاقی ٹائپ ہے ہر ملک و قوم کے خرابہ، میں کھوکھلے انسان، اپنے مقدر کی تکمیل کر رہے
ہیں۔ متمدن معاشرے کا اپ ٹوڈیٹ، فیشن ایبل اور الٹرا موڈرن طبقہ گردشِ ایام کا شکار ہے۔ بہر حال،
یہ ایک بھرپور افسانہ ہے، اس میں قصّے کی دلچسپی ہے، واضح کردار ہیں، چونکانے والے واقعات ہیں، منظر
کشی ہے، شروع سے آخر تک ایک تجسّس قائم رہتا ہے اور عروج کا ارتقا ایک ترتیب سے ہوتا ہے۔ فنی
طور پر یہ مجموعے کا کامیاب ترین افسانہ ہے۔

"لندن لیٹر" اور "جلا وطن"، قرۃ العین حیدر کی اس معروف جہاں گشتی کی یادگار یا یادداشت ہیں
جس کے وسیع تر نمونے آئندہ ان کے اہم تر کارناموں میں ملیں گے۔ ان میں افسانہ نگاری کم اور مرقع نگاری
زیادہ ہے۔ ان کی نمایاں ترین خصوصیت روداد نویسی ہے، جو قرۃ العین کے فن کا ایک پہلو ہے۔ اس
پہلو میں ادب کی تابندگی سے زیادہ صحافت کی چاشنی ہے، جو رپورتاژ کا لطف رکھتی ہے اور روزنا
یا تاریخ کی حد تک جا سکتی ہے۔

پچھلی تحریروں میں کوشاں نظر آتی تھیں۔
عام طور پر اس ناول کی ہیئت میں شعور کی رو کا سراغ لگایا جاتا ہے اور اس کے مواد میں فلسفۂ تناسخ کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے۔ شعور کی رو کا مطلب ترتیبِ ماجرا کا فقدان سمجھا جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے متعدد افسانوں میں ہم یہ کیفیت قبل بھی دیکھ چکے ہیں اور ان کے گزشتہ ناولوں کے چند ابواب میں بھی۔ لیکن مجموعی طور پر 'میرے بھی صنم خانے' اور 'سفینۂ غمِ دل' کو شعور کی رو کا نمونہ نہیں کہا جا سکتا۔ دونوں ناولوں میں بہر حال جو بیانیہ ہے وہ ایک ماجرا اور اس کے منصوبے کے تحت ہے، خواہ قصے کے ارتقا میں بعض مراحل پر فن کار سے جو بھی لغزشیں ہوئی ہوں۔ اس سلسلے میں زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ قبل کے ناولوں کی ہیئت سازی میں ہمواری نہیں ہے۔ لیکن ایک مرتب ہیئت ضرور موجود ہے اور مجموعی طور سے قصے کا ایک معین سانچہ ابھرتا ہے۔ ابتدائی کوششوں کے باوجود دونوں گزشتہ ناولوں میں فنی تنظیم کے آثار نمایاں ہیں۔ اب تیسرے ناول۔ 'آگ کا دریا'۔ کو مصنفہ کی اپنی روایتِ فن سے بالکل الگ کر کے دیکھنا صحیح نہیں۔ قرۃ العین کے فن کا ارتقا ایک تدریج و ترتیب سے ہوا ہے اور ناول نگاری کی تیسری کوشش اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔
فنی لحاظ سے 'آگ کا دریا' میں ماجرا کی تنظیم کی نشاندہی ابتدا اور خاتمے کی ترتیب اور تشابہ سے بھی ہوتی ہے۔ قصے کے شروع میں گوتم نیلمبر تیر کر سرجو ندی کے پار شراوستی نامی بستی میں وارد ہوتا ہے اور آخر میں بھی گوتم نیلمبر' اسی سرجو ندی کے کنارے ایک بار پھر شراوستی ہی میں نظر آتا ہے۔ قصے کے دونوں سروں پر مندر بھی وہی ہے اور مخاطب بھی وہی ہری شنکر۔ فضاؤں اور باتوں میں بھی یکسانی ہے۔ جو کچھ فرق ہے، زمانے اور مرحلے کا۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ایک راہ حیات کا مسافر ایک منزل سے چلا اور دوسری منزل تک پہنچا۔ منزل کی مشابہت قصے کے دونوں سروں پر یوں ہے:

"سامنے دوسرے کنارے پر دریائی گھاس اور نیلے پھولوں کی گھنی بیلیں پانی کی سطح پر جھک آئی تھیں۔ برگد کے سایے تاریک ہو چلے تھے۔ سارس پر مور سمٹے سمٹائے اداس کھڑے تھے۔" (ص۱)

"بادل اب دریا پر بہت نیچے جھک آئے تھے ۔۔۔۔ بڑھتی ہوئی تاریکی پر نظر ڈالی ۔۔ گھاس کی بھینی خوشبو، پتھروں کی خنکی اور مٹی کی قوت اس نے اپنے تلووں کے نیچے محسوس کی ۔۔۔" (ص۷۸۴)

"۔۔ گوتم نیلمبر نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا۔ راستے کی دھول بارش کی وجہ

آگ کا دریا

گزشتہ دو ناول اور افسانوں کے مجموعے اس دریائے فن کا احساس نہیں دلاتے جو یکایک آگ کا دریا
قرۃ العین حیدر کی ایک بڑے فن کار کی حیثیت سے شہرت
میں موجیں مارنے لگتا ہے۔ شاید اسی لیے
ہوئی لیکن قبل کے تجربے ہی وہ سرچشمے ہیں جن کی روانی بالآخر آگ
'آگ کا دریا' کی اشاعت کے بعد ہی
ہو یا تاریخ کا یا تہذیب کا، یہ سب کچھ قبل کی
کا دریا' کی سطح پر لہریں لینے لگتی ہے۔ خواہ وقت کا موضوع
پیمانے پر 'آگ کا دریا' میں بروئے اظہار آئے گا۔
تخلیقات میں زیر بحث آچکا ہے اور اب بہت بڑے
ذہن کی دردمندی اور فن کی نرمی، جن کی کرنیں پچھلی کتابوں
سب سے بڑھ کر، شعور کی رو اور اسلوب کی روانی،
آفتاب بن جاتی ہیں، یا اب جو آفتاب فن پوری آب
میں الگ الگ چمک رہی تھیں، موجودہ کتاب میں جمع ہو کر
چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ زیر نظر ناول میں قبل
تاب سے طلوع ہوا ہے، پچھلی تحریریں اسی کی سرخیاں تھیں۔
ناول کا اسلوب بیان مصنفہ کے طرز نگارش کے تمام اوصاف
کے سبھی موضوعات یکجا ہو گئے ہیں اور اس
ان کے طول داستان کے باوجود، محسوس ہوتا تھا کہ متعلقہ موضوعات
کا جامع ہے، پچھلے متعدد افسانوں میں،
کے اظہار کے لیے فن کار کی زبان حال پر غالب کا یہ شعر جاری ہے:

بہ قدر ظرف نہیں تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

اور یہ وسعت، جو پچھلے ناولوں میں بھی نصیب نہ ہوئی 'آگ کا دریا' میں میسر آگئی ہے۔ سات
سو چھیاسی صفحات میں ناول نگار نے پورے شرح و بسط کے ساتھ ایک معین منصوبے اور منضبط ماجرا کے
ساتھ، فرد، سماج، زمانہ، انسان، ملک و قوم، محبت، معیشت، فن اور فلسفہ، فطرت اور صنعت، مادہ
اور روح کے متعلق اپنے تمام افکار و احساسات کا بلیغ احساس کر دیا ہے۔ اس اظہار سے قرۃ العین حیدر کا
ذہن پوری طرح واضح ہو جاتا ہے اور زندگی کے متعلق ان کے بنیادی تصورات آئینہ ہو جاتے ہیں۔ اس
آئینہ سامانی کے لیے انھیں ایک لچکدار اور کارگزار فنی وسیلہ بھی ہاتھ آجاتا ہے، جس کے حصول کے لیے

برسات کی وجہ سے گھاس اور
سے کم ہو چکی تھی، گو اس کے اپنے پاؤں مٹی سے اٹے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اور
درخت زمرد کے رنگ کے دکھلائی پڑ رہے تھے۔ اسوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری
ہریالی میں تیزی سے جھلملاتے تھے اور ہیرے کے ایسی جگمگاتی پانی کی لڑیاں گھاس
پر ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں ...؛ (ص ۱)

... گوتم نیلمبر نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا۔ راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی گو
اس کے پاؤں مٹی سے اٹے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اور درخت زمرد کے رنگ کے دکھلائی پڑ رہے
تھے۔ اسوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے جھلملاتے تھے اور ہیرے کے
ایسی جگمگاتی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں ...، (ص ۷۰۷)

ابتدا و انتہا کے ان اقتباسات میں الفاظ تک کی یکسانی یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ داستانِ حیات
ایک ہی ہے، اس کے مراحل اور جہات جو بھی ہوں۔ زندگی کی اکائی کا سفر ہے، جو پہلو بدلتے ہوئے بھی
ایک رخ پر جاری رہتا ہے اور آغاز و انجام کی ہم آہنگی کا پتہ دیتا ہے۔ کائنات کے اس منظر نامے میں
وقت کا ایک خاص تصور کارفرما ہے، جس کی طرف اشارہ کرنے کے لیے مصنفہ نے ناول کی تمہید کے طور
پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے FOUR QUARETS سے تیسرے QUARTET بعنوان DRY SALVAGES
کے جستہ جستہ اقتباسات دیے ہیں، مثلاً:

"اس لمحے کہ دونوں کناروں کے درمیان وقت معلق ہے۔
مستقبل اور ماضی پر یکساں دھیان کرو۔ (PART I)

اور:

خاتمہ کہیں نہیں ہے صرف اضافہ ہے
مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھسٹتا ہوا تسلسل

یہ لمحے مستقل ہیں، جس طرح وقت مستقل ہے

وقت جو تباہ کن ہے قائم بھی رہتا ہے (PART II)

اس کوارٹیٹ میں ایلیٹ نے دریا کی علامت بھی استعمال کی ہے اور قرۃ العین حیدر نے بھی
"آگ کا دریا" میں نام کے استعمال کے علاوہ دریا کو علامتی طور پر مقبی زمین بنایا ہے "اس لیے کہ
دریا وقت کی طرح رواں ہے اور اس کے قطرات یا لہروں میں لمحات کی طرح تسلسل ہے، یعنی وقت

اور پانی کی موج ایک ہی رفتار سے رواں دواں ہیں، دونوں کے دھارے اپنے جلو میں بے شمار چیزوں کو لیے بہتے چلے جاتے ہیں۔ شاید تیسرے کوارٹیٹ کا انتخاب دریا کی علامت کے لیے بھی کیا گیا، ورنہ خاص وقت کے تصور پر زیادہ واضح ایلیٹ کا پہلا کوارٹیٹ BURNT NORTON ہے جس کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

زمانۂ حال اور زمانہ ماضی —
شاید دونوں زمانۂ مستقبل میں موجود ہیں
اور زمانۂ مستقبل زمانۂ ماضی میں شامل

دراصل ایلیٹ زندگی کا ایک محور فرض کرتا ہے اور یہ بتانا چاہتا ہے کہ وقت کی لہریں اس پر گردش کر رہی ہیں۔ بہ ظاہر محور اور گردش کے درمیان فرق نظر نہیں آتا، لیکن زمانہ بالکل ایک نقطے پر ٹھہرا ہوا نہیں۔ گرچہ اس کی رفتار کا مرکز ایک خاص نقطہ ہے۔ اس طرح وقت کی حرکت ایک اعتبار سے مُدوّر ہے اور دوسرے اعتبار سے مستطیل یعنی گویا ایک بات کے دو پہلو ہیں۔ بہر حال، گردشِ ایام کا مقصد گردشِ ایام سے انسان کا آزاد ہونا ہے۔ گرچہ اس مقصد کا حصول گردشِ ایام ہی میں ہوگا مذکورہ بالا کوارٹیٹ میں ذرا آگے بڑھ کر کہا گیا ہے:

گھومتی دنیا کے نقطۂ ساکن پر۔ نہ گوشت نہ بے گوشت
نہ کہیں سے نہ کسی طرف، نقطۂ ساکن پر، رقص وہیں ہے
لیکن نہ سکون نہ حرکت، اور اسے جمود نہ کہو
جہاں ماضی اور مستقبل جمع ہیں، نہ کہیں سے حرکت نہ کسی طرف
نہ عروج نہ زوال، بجز نقطے، ساکن نقطے کے
وہاں کوئی رقص نہ ہوگا اور وہاں رقص ہی ہے
میں اتنا ہی کہہ سکتا ہوں، وہاں ہم رہ چکے ہیں، مگر میں نہیں کہہ سکتا کہاں
اور میں نہیں کہہ سکتا، کتنی دیر تک، اس لیے کہ وہ اس کو وقت میں رکھنا ہے

صرف وقت ہی کے ذریعے وقت فتح کیا جاتا ہے (PART II) یہ تناسخ ہے یا ارتقا؟

قرۃ العین حیدر نے ایلیٹ کا جو کوارٹیٹ اپنے سامنے رکھا ہے اس کے تیسرے حصے میں مذکور ہے:

آگے بڑھو مسافرو۔ ماضی سے بھاگ کر

تم مختلف النوع زندگیوں یا کسی قسم کے مستقبل کی طرف رواں نہیں ہو۔

.... ۶

....

کرشن نے ارجن سے میدانِ جنگ میں کہا
الوداع نہیں بلکہ آگے بڑھو مسافرو

لفظ ساکن کو مطمعِ نظر بنانے کے باوجود ایلیٹ نے پیش قدمی کا جو تصور پیش کیا ہے اس کے مضمرات سے پتہ نہیں، قرۃ العین حیدر کس حد تک واقف ہیں، اس لیے کہ ایلیٹ کے بعض حوالوں سے متاثر ہو کر یا انہیں اپنے ذہن کے موافق سمجھ کر انہوں نے ہندو دیومالا کا استعمال کیا ہے، جب کہ ایلیٹ کی دیومالا مسیحی ہے۔ جس کی تائید میں وہ ہندو دیومالا کے اشارات بھی پیش کرتا ہے۔ دوسرے کوارٹیٹ EAST COKER کے چوتھے حصے کا اختتام وہ اس طرح کرتا ہے:

ٹپکتا ہوا خون ہمارا واحد مشروب
خون آلود گوشت ہماری واحد غذا
جس کے باوجود ہم سوچنا چاہتے ہیں
کہ ہمارا گوشت اور خون صحیح و سالم ہے
مکرر باوجود اس کے، ہم اسے گڈ فرائیڈے کہتے ہیں۔

بداہتہً یہ حضرت عیسیٰؑ کے مصلوب ہونے کا وہ مفروضہ ہے جس پر عیسائی ایمان لائے ہوئے ہیں اور اسے انہوں نے اپنی زندگی کی علامت بنا لیا ہے۔ چوتھے اور آخری کوارٹیٹ LITTLE GIDDING کا خاتمہ یوں ہوتا ہے:

اور سب ٹھیک ہو جائے گا اور
ہر طرح کی بات ٹھیک ہو جائے گی
جب شعلے کی زبانیں ملفوف ہو جائیں گی۔
آگ کی تاج دار گرہ میں
اور آگ اور گلاب ایک ہو جائیں گے

آتش و گل کا یہ انضمام بھی ایک مسیحی اشارہ ہے اور اس میں اسی قسم کا قولِ محال ہے جو حضرت عیسیٰؑ کے گوشت اور خون سے سیراب ہو کر صحت مند ہونے میں ہے، یعنی مرض ہی علاج ہے، درد ہی دوا

ہے، قتلِ مسیح حیاتِ جاوداں کا سامان ہے۔ یہ کفّارے کا مسیحی تصور ہے، جس کے مطابق آدمؑ کے گناہِ اوّلین کی تلافی عیسیٰؑ روح اللہ نے صلیب پر اپنی جان دے کر کی۔ عیسائیوں کے عقیدے کے مطابق باپ خدا نے اپنے پیغمبر بیٹے کو قربان کر کے انسانیت کی نجات کا انتظام کیا۔ لہٰذا جن لوگوں کو نجات حاصل کرنی ہو وہ قربانی کے اس تصور پر ایمان لائیں۔

اس طرح ہندو تناسخ اور عیسائی کفارہ مل کر زندگی میں نروان کا ایک پیچیدہ اور پُراسرار تخیّل پیش کرتے ہیں۔ اس تخیّل کے لحاظ سے دنیا دکھوں سے بھری ہے، آلام و مصائب کا ایک سلسلہ ہے، ایک دردِ سر نیز دردِ جگر ہے، 'ایک آگ کا دریا' ہے۔ ناول کے نام میں قرۃ العین حیدر نے یہ استعارہ جگر مراد آبادی کے حسبِ ذیل شعر سے لیا ہے:

یہ عشق نہیں آساں، اتنا ہی سمجھ لیجے
اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے (شعلۂ طور)

یہ عشق کس کا ہے، خدا کا، انسان کا، حیات کا، ذات کا، کائنات کا؟ شاید سبھی کا ہو، جس کا بھی ہو، آسان نہیں، آگ سے بھرا ہوا ہے اور اس میں ڈوب کر ابھرنے سے ہی بیڑا پار لگ سکتا ہے۔ ہم قرۃ العین حیدر کے پچھلے ناولوں اور افسانوں میں دیکھ چکے ہیں کہ زندگی اور انسان کے متعلق ان کی فکر میں حزن و حسرت کا غلبہ ہے، خاص کر موجودہ انسانی معاشرے کو وہ امید افزا نہیں پاتیں اور اپنے مثالی معاشرے کی تلاش میں بار بار ماضی کی طرف دیکھتی ہیں۔ زیرِ نظر ناول تو شروع ہی ہوتا ہے ماضی بعید کے ایک زرّیں دور کی دل کش تصویر سے۔ حزنِ حال اور حسرتِ ماضی یا حزنِ حیات اور حسرتِ کائنات کی ان بے شمار تصویروں میں سے جو ناول کا پورا مرقع مرتب کرتی ہیں صرف چند ملاحظہ ہوں:

"... اس نے دیکھا کہ باہر بے پایاں اندھیرا ہے اور اندھیرا مہربان ہے۔ اور اندھیرا ہمارے ہر دکھ، ہر غم، ہر شکست کو اپنے میں سمیٹ لیتا ہے۔ کیوں کہ آخر میں ہم خود اس بے پایاں اندھیرے میں داخل ہو جاتے ہیں!" (ص ۵۷۳)

"یوں ہماری زندگی بیتتی ہے ۔۔ انہوں نے یک زبان ہو کر کہا۔
ہمارے لیے کٹھن آزمائشیں ہیں۔
تکلیفیں۔
دل کا رنج۔
ندامت۔

پشیمانی :" (ص۱۵۴)

"اس سنّاٹے میں صرف ایک سوچ بار بار گونجا کرتی۔ میں جب تک اس چکر میں رہوں گا۔
مجھے دوسروں کو مارنا پڑے گا دوسرے مجھے مارنے کے درپے رہیں گے۔ انسان دراصل
انسان نہیں ہیں، خونخوار بھیڑیے ہیں۔ انسان مجھے کہاں ملے گا؟" (ص۱۶۵)

"... یہ لوگ جو عالم، شاعر اور اہلِ قلم تھے اور ان کا فاتح بھی علم دوست اور
شاعر تھا لیکن کتابیں بیکار تھیں۔ علم فضول تھا۔ فلسفے بے معنی تھے۔ کیوں کہ انسان کا
خون ان سب چیزوں کے باوجود بہتا تھا۔ خداوندا! انسانیت کس طرح ساری کی ساری خون
کے سمندر میں ڈوبی ہوئی تھی۔ تاریخ سے اس کو جس قدر دلچسپی تھی اب اتنی ہی نفرت
ہوگئی ..." (ص۱۶۴)

" مبارک ہیں وہ جن کو شانتی میسّر آچکی ہے ...... آشرم کا طالب علم لڑکا
واپس جا چکا تھا۔ جنگل پروائی ہوا میں سنسنا رہا تھا۔ درختوں کے نیچے سے چند بھکونیاں
کشکول سنبھالے اپنی جھونپڑیوں کی طرف جا رہی تھیں۔ ان کے چہروں پر کس قدر سکون تھا۔
کیوں کہ وہ ندی میں داخل ہو چکی تھیں ....." (ص۹۱)

"یہ جمہوری ہندوستان تھا اور اس ہندوستان پر ان خرقہ پوشوں کی حکومت تھی۔
کاریگروں کی منڈیاں ان سے وابستہ تھیں۔ اسلام کی مساوات ان ہندو بھگتوں کو متاثر
کر رہی تھی۔ اسلام تو امن پسند صوفی اس دیس میں پھیلا رہے تھے۔ یہاں تلوار کا ذکر کہاں
تھا۔ ہزاروں برس کے ستائے ہوئے اچھوت ان سنتوں کے پاس بیٹھ کر رام کا نام لے رہے
تھے۔ اونچی ذاتوں کے برہمنوں کا یہاں کون دخل تھا۔ یہ بڑی نرالی دنیا تھی۔ اس میں
ہندو مسلمان کا سوال نہیں تھا۔ یہاں محبّت کا راج تھا..." (ص۱۷۵)

کیا قرۃ العین حیدر مستقبل سے منہ موڑ کر ماضی ہی میں سانس لینا چاہتی ہیں؟ یا ان کے
نزدیک مستقبل صرف ماضی کا ایک نیا ظہور ہے اور انسان آواگمن کے چکر میں جون بدلتا ہوا مکتی اور
شانتی کی طرف بڑھ رہا ہے؟ گوتم نیلمبر کی ایک تصویر ناول کے ابتدائی حصّے میں یہ ہے :

" تب وہ بھیگی مٹی پر دو زانو بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور خلا ہے اور اس میں
ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا ازلی اور ابدی انسان۔ تھکا ہوا۔ شکست خوردہ
بشاش۔ پُر امید۔ انسان جو خدا نہیں ہے اور خود خدا ہے اور سامنے ایودھیا کا سنہرا شہر

تھا جو بارش کے دھندلکے میں یوں جگمگا رہا تھا مانو سارا کا سارا سونے کا بنا ہوا اور اس میں سے جگر جگر کرتی تیز کرنیں نکل رہی تھیں۔" (ص۱۳۳)

دوسری تصویر اسی نام کے ایک شخص کی ناول کے خاتمے پر یوں ہے:

"وہ گوری شنکر کی اونچی چوٹی پر چڑھ کر بادلوں میں چھپ گیا۔ چوٹی پر وہ دوزانوں بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے دنیا کا ازلی اور ابدی انسان۔ تھکا ہوا شکست خوردہ۔ بشاش۔ پُرامید۔ انسان جو خدا نہیں ہے اور خود خدا ہے۔۔۔ وہ مسکرا کر نیچے اترا اور اس نے آنکھیں کھولیں۔

جاگنے والوں کا جاگنا مبارک ہو۔
قانون کا پرچار مبارک ہو
سنگھ میں امن مبارک ہو
ان لوگوں کی ریاضت مبارک ہو
جنھیں شانتی میسر آگئی ہے۔" ص۷۸۶

تصویر کی یکسانی اور الفاظ کی تکرار کے باوجود آخری اقتباس کے آخری پانچ جملوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گوتم نیلمبر داستان کے خاتمے پر بالکل وہی نہیں ہے جو ابتدا میں تھا، بلکہ وہ بدلا ہوا انسان ہے، آغاز کے مرحلے کی بہ نسبت کچھ آگے بڑھا ہوا، بہت کچھ کھونے کے باوجود کچھ پائے ہوا، کم از کم یہ کہ اس نے حالات و حوادث کا مقابلہ کیا اور ان کے درمیان سے صحیح و سالم نکل آیا۔ خاتمے سے ذرا پہلے گوتم کے الفاظ یہ ہیں:

"زمین ۔ تیری پہاڑیاں، برفانی پہاڑ اور جنگل مسکرا رہے ہیں۔ میں تیری سطح پر کھڑا ہوں۔ میں مغلوب نہیں ہوا۔ مجھے کوئی گزند نہیں پہنچا۔ مجھے زخم نہیں لگے۔ میں سالم ہوں۔ مجھے کوئی ختم نہ کر سکا۔" (ص۷۸۵)

مصیبتوں اور آزمائشوں کے درمیان زندہ رہنے، آگے بڑھنے اور کچھ پانے کا وہ احساس جو ناول کے ہیرو گوتم نیلمبر کو ہو رہا ہے حیات کے ارتقا کی طرف اشارہ کرتا ہے، جو ناکامیوں میں کامیابی، محرومیوں میں شادکامی، مصیبتوں میں راحت اور المیے میں طربیہ کا احساس ہے۔ یہ احساس ناول کے ابتدائی حصے میں بھی موجود ہے:

"مگر اس افراتفری، اس قتل و غارت، ان جنگوں اور معرکوں کے گرد و غبار کے پیچھے علم کے چراغ ٹمٹماتے رہے۔ کتابیں لکھی جاتی رہیں۔ درس و تدریس کا سلسلہ جاری رہا۔ انسانیت کا چراغ کبھی نہ بجھ سکا۔" (ص۱۴۹)

میرا خیال ہے کہ ناول نگار کا مقصد زندگی کا کوئی مخصوص فلسفہ پیش کرنا نہیں، نہ وہ ایسا کرنے کی اہل ہیں۔ پھر ان کے فن سے فلسفے کا کوئی ناگزیر تعلق بھی نہیں، البتہ تاریخ سے ان کے فن کو مناسبت ہے اور واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے تاریخ ہی کو افسانہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے لیے انہوں نے بعض فلسفیانہ خیالات کا استعمال کیا ہے اور انہی خیالات سے کچھ علامتیں بھی بنائی ہیں، یہاں تک کہ خود گوتم نیلمبر کا کردار ایک انسان اور ایک ہندوستانی کی علامت بن گیا ہے۔ چنانچہ اس کے کردار میں فلسفے کی آمیزش بھی بالکل ہندوستانی ذہن کے مطابق ہے اور گویا اس کی شخصیت کا ایک جزوِ ترکیبی ہے۔ لیکن گوتم نیلمبر گوتم بدھ نہیں ہے، وہ صرف ایک ہندوستانی ہے جس نے بدلتے ہوئے ادوار میں تہذیبی طور پر ہندو دھرم، بدھ مت، اسلام اور عیسائیت سبھی کے اثرات قبول کیے ہیں، ساتھ ہی اپنے جغرافیہ کے قدرتی مناظر کا بھی گہرا اثر اس پر پڑا ہے۔ اس طرح وہ ایک بہت ہی مرکب اور دبیز شخصیت کا مالک ہے۔ اس پیچیدگی کے باوجود اس کے اندر ایک سادگی ہے، ایک مظہرِ فطرت کی سادگی، بلکہ وہ خود ایک مظہرِ فطرت ہے اور اس لحاظ سے خالقِ فطرت کے جلووں کی تجلی گاہ ہے "دنیا کا ازلی اور ابدی انسان" ہے، گرچہ درحقیقت نہ تو وہ "خدا میں ہے" نہ خود خدا ہے"۔ انسان کے خدا کے ساتھ یا خدا کے انسان کے ساتھ انضمام کا تصور ویدانت، وحدۃ الوجود اور عیسائیت کا ایک تخیل ہے اور فقط خیالی فلسفہ ہے، کوئی ٹھوس حقیقت یا امرِ واقعہ نہیں، بلکہ حقیقت و واقعیت کی حدوں سے پرے ہے۔ اسی لیے اسلام اس تخیل کا روادار نہیں، حالانکہ بعض مسلم صوفیا نے انتہائے تفلسف میں اس تخیل کی پراسرار آبیاری کی ہے۔ بہرحال، قرۃ العین حیدر اس دقیق و عمیق موضوع پر کوئی دسترس نہیں رکھتیں۔ وہ صرف دوسروں کے افکار و خیالات اپنے غیر منظم مطالعے کے تحت جہاں تہاں سے لے لیتی ہیں، تاکہ اپنی عمارتِ فن کا فکری مسالہ تیار کریں۔ وہ اخاذ ہیں، گرچہ زیادہ دراک نہیں۔ دراصل ان کے پیشِ نظر تفکر نہیں، تعبیرِ ماجرا ہے، ترتیبِ داستان ہے، بیانِ قصہ ہے، تاریخ ہے، فلسفۂ تاریخ نہیں۔ ان کے فن کے لیے اس حد تک فکر کافی بھی ہے، گرچہ اس قدر فکر بھی ان کی زبردست ذہانت اور گہرے تعقل کا ثبوت ہے، وہ یقیناً اردو کی سب سے باخبر اور صاحبِ مطالعہ افسانہ نگار اور ناول نگار ہیں، ان کے وسیع و متنوع تجربات میں ایک، علوم و فنون اور افکار و خیالات سے واقفیت بھی ہے۔ جو انہیں اپنی حدود میں ایک قابلِ ذکر دانش ور بناتی ہے۔

کیا گوتم نیلمبر "یولی سیز" (ULYSSES) ہے؟ یعنی جیمس جوائس کے مشہور انگریزی ناول کی طرح اپنی اندرونی دنیا کا سیاح؟ یقیناً سفرِ حیات کا عنصر قرۃ العین حیدر اور جیمس جوائس کے ناولوں میں مشترک ہے اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ دروں بینی یا مشاہدۂ نفس دونوں جگہ ہے۔ بہر بیان قصہ

میں شعور کی رو بھی دونوں کتابوں میں چلتی ہے۔ لیکن قرۃ العین کے ناول میں جہاں بینی زیادہ ہے اور داستان کسی شخص کی نہیں، ایک پورے معاشرے کی ہے، جو ایک برصغیر پر پھیلا ہوا ہے، اور شخص صرف اس معاشرے کا نمائندہ اور ترجمان، جب کہ یہ نمائندگی اور ترجمانی اسے اپنی نوعیت کے اعتبار سے "دنیا کا ازلی اور ابدی انسان" بنا دیتی ہے، اس لیے کہ وہ جغرافیائی وجود کے ایک خطّے میں پوری تاریخ انسانی کی نمائندگی اور ترجمانی کرتا ہے، اس سلسلے میں وقت کا وہ تصوّر جو برابر قرۃ العین کے ذہن پر مسلط رہا ہے بہت محیط ہو گیا ہے:

"... وقت نے کہا۔ مجھے پہچانو۔ میں تمہارا پیچھا کبھی نہیں چھوڑوں گا۔ تمہارا خیال تھا تم اپنی جگہ قایم رہیں گے۔ لیکن تمہارا یہ خیال بھی غلط تھا۔ مجھے دیکھو اور جانو۔ میں جا رہا ہوں۔ پل پل۔ چھن چھن پردوں کے پیچھے، تہ در تہ اندھیروں میں غائب ہوتا جا رہا ہوں میں حدِ فاصل ہوں۔ اس کے آگے تم نہیں جا سکتیں۔ اب واپس لوٹ چلو۔ سرحد پر تم پہنچ چکی ہو ... مجھے پہچانو میں برابر تمہارے ساتھ چلتا رہوں گا۔ تم از کم مجھ سے نہیں بھاگ سکتیں لوگ تمہیں چھوڑ کر چلے جائیں گے۔ میں تم کو کبھی نہیں چھوڑوں گا۔ دیکھا تم سرحد پر کتنی جلدی پہنچ گئیں۔ تم کو فیصلہ کرنے میں کتنی دقت پیش آ رہی تھی۔ میں سارے معاملے طے کر دیتا ہوں۔ سارے فیصلے۔ سارے ارادے۔ میری وجہ سے خود بخود پورے ہونے چلے جاتے ہیں۔

ابھی تم پر اور مصیبتیں آئیں گی۔ لیکن میں تم کو ان کا مقابلہ کرنا بھی سکھا دوں گا۔ اب مجھ سے صلح کر لو۔ میں اب بھی موجود ہوں۔" (ص ۷۵۰-۷۵۱)

وقت کا اتنا وسیع، جامع اور واضح تصوّر جیمس جوائس کے یہاں مفقود ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی ناول نگار نے وقت کا صرف خود بینی مطالعہ دیا ہے، جب کہ اُردو ناول نگار کے مطالعے میں دور بینی بھی ہے۔ قرۃ العین کے ناول میں وقت ایک مجسّم شخصیت ہے اور انسان کا رفیق، نگراں اور معاون۔ وقت کے اس تصوّر میں حرکیت بھی ہے، جو یولی سیز، کے مقابلے میں 'آگ کا دریا'، کا ایک امتیازی نشان ہے، قرۃ العین کی جہاں بینی جیمس جوائس کی خود بینی کے مقابلے میں جو ایک بہتر عنصر ہے اس کی وجہ دونوں کے تصوّرِ وقت کا یہی فرق ہے۔ اردو ناول نگار کا مشاہدۂ حیات و کائنات انگریزی ناول نگار کے مشاہدے سے زیادہ وسیع اور حقیقت پسندانہ ہے۔ تعجب ہے کہ ایک مشرقی کا خارجی مشاہدہ ایک مغربی کے مشاہدے سے زیادہ وسیع ہے، اور یہ بات صرف خارجی مشاہدے تک محدود نہیں رہ جاتی، باطن کے مشاہدے پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ باطن کا وہ مشاہدہ جو خارج کے مشاہدے سے بے نیاز ہو ایک ناقص مشاہدہ ہے،

اس لیے کہ خود باطن کی تشکیل میں خارجی عناصر کا دخل ہوتا ہے۔ لہٰذا باطن کے جس مشاہدے میں خارج کے مشاہدے سے جتنی دوری ہوگی وہ اتنا ہی ناقص ہوگا۔ ایک مکمل و متوازن شخصیت خارج و باطن دونوں کے امتزاج سے تعمیر ہوتی ہے۔ یہ امتزاج جس کمال کے ساتھ قرۃ العین کے یہاں ہے جیمس جوائس کے یہاں نہیں۔ یہی جوائس کی خامی ہے اور قرۃ العین کی خوبی۔ یولی سیز کے مصنف کی فنی ناکامی دیکھنی ہو تو اس کے ناکام تجرباتی ناول "فنے گنس ویک" (FINNEGANS WAKE) کا مطالعہ کیا جائے جس کے کچھ آثار 'یولی سیز' میں بھی موجود ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دروں بینی کے جس بھنور میں جیمس جوائس نے 'یولی سیز' کی سطح سے غوطہ لگایا تھا اس نے بالآخر اسے 'فنے گنس ویک' کی تہہ میں غرقاب کر دیا۔ 'فنے گنس ویک' فی الواقع ایک دیوانے اور گونگے کا خواب ہے جس کی کوئی تعبیر انگریزی علماء و ناقدین کی کوششوں کے باوجود عالم واقعہ میں نہیں سکتی ان علماء و ناقدین کی رایوں کے بالکل برخلاف۔ اس ناول سے کسی جدید احساس کا کوئی جدید اظہار نہیں ہوتا۔ جب اظہار ہی نہیں تو احساس کیا؟ اور اگر ہو بھی تو اس کو ادب سے کیا تعلق انسانی تہذیب کے لیے اس کی کیا معنویت، فن کی دنیا میں اس کا کیا مقام ؟

اک معمہ ہے، سمجھنے کا، نہ سمجھانے کا

'فنے گنس ویک' کا مصنف ایک مجذوب ہے اور اس کے جس جذب کی تکمیل اس ناول میں ہوئی ہے اس کے آثار 'یولی سیز' میں بھی مضمر ہیں لہٰذا 'آگ کا دریا' 'یولی سیز' سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے مختلف ہے۔ قرۃ العین کے ناول میں شعور کی رو جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے، جب کہ جوائس کے ناول میں یہ فقط 'طلسم پیچ و تاب' ہے 'یولی سیز' فقط زندگی، ریزہ ریزہ زندگی کی ایک قاش ہے، اور 'آگ کا دریا' پوری صحیح و سالم زندگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جیمس جوائس کے برخلاف، قرۃ العین کے اگلے ناول 'آخر شب کے ہم سفر' میں احساس و اظہار کچھ زیادہ واضح ہو جاتے ہیں' اس لیے کہ 'آگ کا دریا' احساس و اظہار کی وسیع ترین پیمانے پر وضاحت ہی کی ایک وقیع کوشش ہے، جب کہ 'یولی سیز' کا میلان ابہام کی طرف ہے اور وہی آگے بڑھ کر ایک عقیدۂ لاینحل بن جاتا ہے۔ فن، مغرب کے بعض مروّج تنقیدی تصورات کے برعکس، ابہام کا فعل نہیں، وضاحت کا عمل ہے، اس لیے کہ فن بنیادی طور پر اظہار کا نام ہے اخفا کا نہیں۔ حسیات ہر انسان میں ہوتی ہے اور فن کار صرف وہ شخص ہوتا ہے جو حسیات کو زبان دے سکے ـــــــــ زبان، رنگ و آہنگ کی ہو یا الفاظ کی، ایک بامعنی اظہار کا آلہ ذریعہ ہے۔ چنانچہ وسیلۂ اظہار اگر اخفا کا کام کرے تو وہ بداہۃً ناکام ہے۔ کنایہ، استعارہ، علامت یا رمز و ایما وغیرہ لطیف سے لطیف انداز بیان کا مقصود بھی اظہار، بلکہ اظہار کی زیادہ سے زیادہ شدت ہے۔ اس معاملے میں مجموعی

طور پر قرۃ العین حیدر جیمس جوائس سے زیادہ کامیاب ہیں اور اسی لیے ایک بہتر فن کار ہیں؟ حالانکہ شعور کی رو اور اشاریت ان کے یہاں بھی جوائس کی طرح ہے، لیکن انھوں نے ان وسایلِ اظہار کو وسائل ہی کی طور پر برتا ہے۔ مقصودِ فن نہیں بنا لیا ہے، جیساکہ جوائس نے غلطی سے A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN کے بعد بڑے انہماک سے کرنا شروع کیا۔ یہاں تک کہ "فنے گنس ویک" تک پہنچ کر صرف فن رہ گیا اور اظہار مطلقاً غایب ہو گیا، اگرچہ اس غایب شدہ فن کو علی بابا کا خزانہ سمجھ کر انگریزی تنقید کے چالیس چور کھل جا سم سم کا طلسم توڑنے میں لگے ہوئے ہیں، جب کہ نامرادی ان کا مقدر ہے۔ جوائس کا المیہ یہ ہے کہ اس نے A PORTRAIT سے ہی زبان کو زیادہ سے زیادہ محکم طریقے پر واضح سے واضح تر ذریعۂ اظہار بنانے کی کوشش کی اور انگریزی نثر کو گویا شاعری کا آہنگ دینا چاہا، لیکن یہی تکلف، بالآخر اس کے لیے بلائے جاں بن گیا۔ اس کے برخلاف قرۃ العین نے اپنے پہلے ناول سے ہی ایک بے ساختہ، بے تکلف اور بالکل فطری اندازِ بیان اختیار کیا، جو زیادہ سے زیادہ واضح اور صاف و شفاف ہوتا گیا، اور اس کا سارا حسن بعض اوقات مفہوم کی گہری شعریت کے باوجود، ایک سلیس نثر تک محدود رہا اور اس طرح نہایت موثر ثابت ہوا۔

"آگ کا دریا" روحِ ہندوستان کا المیہ ہے اور ایک بہت ہی وسیع تاریخی تناظر کے باوجود تقسیمِ ہند کے پس منظر میں رقم کیا گیا ہے۔ ہندو گوتم نیلمبر کے بعد ناول کا دوسرا اہم کردار ابوالمنصور کمال الدین ایک مسلمان ہے، جو گوتم ہی کی طرح سرزمینِ ہند پر، عہدِ وسطیٰ سے عصرِ حاضر تک مختلف ادوار کے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا بالآخر بھارت کی سرحد کے پار برصغیر کے اندر ہی ایک نئے ملک میں جا بستا ہے۔ قدیم ہند کے دو پرانے علامتی کردار اور عہدِ وسطیٰ سے ابوالمنصور کمال الدین کے دوست، گوتم نیلمبر اور ہری شنکر تقسیم کے بعد ناول کے آخر میں ایک مکالمے کے بعد خاموش ہو جاتے ہیں تو ناول نگار ان کے زخمی احساس کا اظہار اس طرح کرتا ہے:

> "وہ دونوں خاموش ہو گئے۔ سیڑھیاں اتر کر وہ ندی کے کنارے آئے اور پانی کو دیکھتے رہے شاید دونوں اکٹھے سوچ رہے تھے کہ ابوالمنصور کمال الدین کس طرح ہندوستان میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا۔" (۷۸۴)

"کس طرح ہندوستان میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا!"

ان بظاہر سادہ اور جذبات سے عاری الفاظ سے زیادہ پر درد اور پر اثر تبصرہ برصغیر میں مسلمانوں کے مقدر اور خود برصغیر کی عجیب و غریب تقدیر پر نہیں ہو سکتا۔ ناول کی پوری داستان اور اس سے وابستہ ہندوستان کی تاریخ انھی چند الفاظ کی تفسیر و تصویر ہے۔ کیا یہ الفاظ مسلمانوں کے متعلق ہندو ذہن کی غمازی کرتے ہیں یا خود مسلمانوں کے ذہن کی، جس سے مصنفہ کا بھی تعلق ہے؟ مصنفہ نے یہ الفاظ ہندو کرداروں

کی طرف منسوب کیے ہیں ادران کے ذہن کا تجزیہ کرتے ہوئے پیش کیے ہیں۔ بلاشبہ ان الفاظ میں بے پناہ تلخی ہے، مگر طنز سے زیادہ درد مندی ہے، اس لیے کہ جس پس منظر میں یہ الفاظ ادا کیے ہیں وہ گوتم شنکر اور کمال الدین کی گہری دوستی اور بھائی چارے کا ہے۔ یہ دوستی علامتی طور پر ہندو مسلم اتحاد اور یگانگت کی مظہر ہے اور اس کے نتیجے میں صدیوں پر مشتمل ایک شان دار مشترکہ تہذیب پیدا ہوئی ہے، جس کی نقاشی پورے ناول میں کی گئی ہے اور جس کے متوقع انتشار کی طرف ایک الم ناک اشارہ زیر بحث الفاظ سے ہوتا ہے درا صل یہ الفاظ اس رومان کے لوٹنے کی صدائیں ہیں جو ہندایرانی کلچر نے سرزمین ہند پر ترتیب دیا تھا۔ شام اودھ کا، جو مصنفہ کا تہذیبی مرکز ہے ایک نظارہ دیکھیے:

"...ان کرداروں کی اہمیت باہر والے نہیں سمجھ سکتے۔ ان سب نے مل کر اس دنیا کی تخلیق ہے جو اودھ کے باشندوں، ہندوؤں مسلمانوں، کی اپنی دنیا ہے۔ یہ لوگ کبھی رُلاتے ہیں کبھی ہنساتے ہیں۔ ان جیسے نام کہیں اور نہ ہوں گے۔ ان کی جیسی زبان مذاق، لباس۔ یہ لوگ غریب امیر، عورت مرد جو ٹھاکر امام بخش اور لالہ حسین بخش مرزا سید نجو اور نواب کلن کہلاتے ہیں اور امامن مہری اور مرزا جنگلی اور سکھ چین لونڈی اور نواب بسنتی بیگم۔ یہ سب روتے ہیں، ہنستے ہیں، گاتے بجاتے ہیں۔ لڑتے ہیں۔ شجاعت ان کا شیوہ ہے۔ آن پر جان دینا۔ شرافت، احسان مندی، وفاداری، نیکی۔ اس کے علاوہ جاگیردارانہ سماج کی جتنی اچھائیاں اور جتنی برائیاں ہو سکتی ہیں وہ سب ان میں موجود ہیں اسی لیے یہ لوگ بڑے جذباتی ہیں۔ بتاشے اور کوڑی پر ناچنے والے رقاص، کشمیری بھانڈ جل ترنگیے بین کار، باجپئی، برہمن، طبلچی، شاعر، مرثیہ گو، داستان گو، کایستھ، فوجی، بانکے، چنڈو بالا، جگت باز، نقال، بہروپیے، عالم فاضل، کلاونت، یہاں رزم بزم ساتھ ساتھ رہتی ہے۔ یہ اصل رومانی معاشرہ ہے۔" (ص ۲۴۲)

تقسیم ہند نے اس "رومانی معاشرہ" پر ایک ضرب ضرور لگائی، مگر اسے فنا نہ کر سکی، گرچہ بجائے ایک کے اب اس کے تین رخ ہو گئے، یعنی بھارت، پاکستان اور بنگلہ دیش۔ آخرالذکر ناول کی تخلیق کے بعد وجود میں آیا ہے، لیکن اس کی مستقل جغرافیائی حیثیت کا احساس بلکہ نقشہ پہلے سے موجود رہا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شمالی جنوبی ہند، مشرقی ہند اور مغربی ہند کے تین پہلو شروع سے اس سیاسی وحدت میں نمایاں رہے ہیں جس کی تعمیر مغلیہ سلطنت میں ہوئی اور ترقی برطانوی حکومت میں۔ تقسیم کے باوجود اس وحدت پر روشنی ڈالنے کے لیے ناول نگار نے اپنے بعض اہم کرداروں کو ہندوستان کے سابق مرکز اقتدار، انگلستان کی سیر کرائی ہے

اور دکھایا ہے کہ غیر ملک میں کس طرح منقسم برصغیر کے نمائندے حسب دستور ایک مشترک تہذیبی منظر اپنی متحدہ سرگرمیوں میں پیش کرتے ہیں، یہاں تک کہ غیر ملکیوں کو یقین نہیں آتا کہ واقعی برصغیر منقسم ہو چکا ہے۔ اس کے باوجود سیاسی سرحدوں کی سنگینی اپنی جگہ ہے جس کے ایک طرف گوتم نیلمبر ہے اور دوسری طرف ابوالمنصور کمال الدین سرحدوں کے آرپار ایک تہذیب کے دو نمائندوں کا اس طرح ایک دوسرے کے سامنے کھڑا ہونا ہی وہ زبردست المیہ ہے جس کی داستان سرائی آگ کا دریا کرتا ہے اس طرح آگ کا دریا اس آتشیں خلیج کی علامت بھی ہو سکتا ہے جس کے دو کناروں پر ایک خاندان کے دو بھائی کھڑے ہیں۔

ایک رومانی معاشرہ کے اس المیے کی جو تہذیبی تصویر کشی قرۃ العین حیدر نے کی ہے وہ کہاں تک واقعیت کی حامل ہے؟ اس سوال کا جواب بہت آسان نہیں۔ کیا ہندوستان اور پاکستان کی تہذیب بالکل ایک ہے؟ اگر ایسا ہے بھی تو اس وحدت کے منظرنامے میں بنگلہ دیش کہاں پر ہے؟ کیا وہ بھی وحدت کا ایک جزو ترکیبی ہے؟ ہم نے چند سطور قبل فرض کر لیا ہے کہ تینوں ایک مشترکہ تہذیب کے مختلف پہلو ہیں۔ اگر یہ مفروضہ نہ صرف نظری طور پر تسلیم کر لیا جائے بلکہ عملاً وہ زمانہ حال میں ثابت و سالم بھی نظر آئے تو کسی بحث و قیاس کی ضرورت نہیں۔ لیکن آج تینوں ملکوں کی سیاست جس انداز سے کام کر رہی ہے وہ برصغیر کی تہذیبی وحدت کے مستقبل کے لیے امید افزا نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تینوں ملکوں کی قیادتیں تین مختلف تہذیبوں کے ذہنی مفروضے پر کام کر رہی ہیں۔ اس مفروضے کے واقعہ بننے میں مزاحم ایک تو ہندوستانی مسلمان ہیں جو پاکستان اور بنگلہ دیش کے مسلمانوں کے ساتھ ایک رشتۂ اخوت کا احساس دینی بنیاد پر رکھتے ہیں اور ہندوستان کے ہندوؤں کے ساتھ اپنی برادری کا تصور سیاسی اور معاشی بنیادوں پر قایم کرتے ہیں۔ درحقیقت یہی ہندوستانی مسلمان بروقت اس رومانی معاشرہ اور اس کی مشترکہ تہذیب کے علمبردار ہیں جس نے اپنے ذریعۂ اظہار کے طور پر اردو زبان و ادب کی تخلیق و تشکیل کی تھی۔ اردو کے ساتھ ہندوستانی مسلمانوں کی جذباتی وابستگی کا بہت بڑا سبب یہی ہے، ورنہ ان کی خالص اور اصلی مذہبی زبان عربی ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کی زبان میں جو سادگی و پرکاری اور ان کے ادب میں جو ترکیب تخیل ہے وہ اسی جذباتی وابستگی کا فیضان ہے اور اسی فیضان کا شدید احساس انھیں پاکستان سے ہندوستان لے آیا ہے۔ بہرحال تین مختلف تہذیبوں کے سیاسی مفروضے کے واقعہ بننے میں مزاحم بنگلہ دیش کے مسلمان بھی بنگلہ زبان سے اپنی محبت کے باوجود ہیں۔ وہ پاکستان سے بچھڑنے کے بعد بھی اسلام کو بھولے نہیں ہیں، جب کہ برصغیر میں اسلام کے زیر اثر جو رومانی معاشرہ ابھرا اسی کا ایک جز بنگلہ دیش

ایک پہلو، ایک رخ، ایک جہت کی شکل میں ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ جو اُردو ہندوستان اور پاکستان کے مسلمانوں کو ایک لسانی وادبی رشتے میں باندھ کر مشترکہ تہذیب کا بھرم رکھے ہوئے ہے، اسے بنگلہ دیش میں اس بھرم کو توڑنے کے لیے استعمال کیا گیا! اس میں نہ تو اردو کا قصور ہے نہ مشترکہ تہذیب کا، بلکہ ساری خطا ایک نہایت تباہ کن اور نام نہاد قوم پرستانہ سیاست کی ہے جو برصغیر کی تقسیم در تقسیم کراتی چلی جارہی ہے اور جس کے ذمے دار مساوی طور پر تینوں ممالک کے نئے پرانے سبھی متقدر رہنما ہیں۔ 'آگ کا دریا' پڑھ کر سیاست دانوں کی اس خطا کاری کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ اس سے ناول نگار کے ایک مقصد کی تکمیل ہوتی ہے۔ میرا یہ تجزیہ قرۃ العین کے ذہنی مضمرات کو واضح کرنے کے لیے ہے، ورنہ کئی ملک، ایک زبان، ایک مذہب اور ایک تہذیب کے نمونے امریکہ اور یورپ کے متعدد ملکوں میں موجود ہیں۔ اسی طرح ایک مذہب کے باوجود کئی ملکوں، زبانوں اور تہذیبوں کے نمونے بھی ہیں۔ زبانوں اور بولیوں کی حد تک تو قرۃ العین حیدر کی تخلیقات، خاص کر 'آگ کا دریا'، 'وسیع المشربی' کی مثالیں پیش کرتی ہیں، جب کہ متعدد تہذیبوں کے احساسات بھی ان کے افسانوں اور ناولوں میں نمایاں ہیں، خاص کر مسیحی معاشرے کی رسوم وروایات سے ان کی واقفیت اور الفت ان کے موادِ فکر کا ایک اہم عنصر ہے لیکن یہ ساری وسیع المشربی اور جہاں گشتی 'آگ کا دریا' میں اس ہندایرانی مشترکہ تہذیب کے گرد گھومتی ہے جس میں قرۃ العین بڑے استقلال سے انگریزی عنصر کا اضافہ کر کے ایک ہند ایرانی انگریزی کلچر کا مرقع ترتیب دیتی ہیں اور اسے ناول کے رومانی معاشرہ، میں تحلیل کر کے ایک جدید تہذیبی ترکیب پیش کرتی ہیں۔ اسی ترکیب کا سراغ وہ اپنے افسانوں اور ناولوں، بالخصوص 'آگ کا دریا' میں لگانے کی کوشش کرتی ہیں۔ وہ دراصل اسلامی روح کے ساتھ ایک اینگلو انڈین ذہن رکھتی ہیں۔

انگریزی عنصر 'آگ کا دریا'، کو بین الاقوامی تہذیب کے اس پیمانے پر لے آتا ہے جو عصرِ حاضر میں ترتیب پارہا ہے۔ سرل ایشلے کا کردار اسی پیمانے کی علامت ہے۔

"سرل ایشلے صحیح معنوں میں جدید انسان تھا۔ اس عہد کی ساری ذہنی الجھنوں، روحانی نا آسودگیوں اور جذباتی بے اطمینانیوں اور شبہوں کا شکار ..." (ص۴۷۱)

"سرل بین الاقوامی وقت کے نیچے ٹہلتا رہا۔" (ص۴۸۰)

ناول کے ہندوستانی کردار، کیا ہندو کیا مسلمان، سب اس انگریزی کردار کے احساسات ہی نہیں مشاغل میں بھی شریک ہیں، اور اس طرح ایک ابھرتے ہوئے عالمی سماج کے ساز وبرگ فراہم کرتے ہیں۔ چنانچہ 'آگ کا دریا'، کی علامت پھیلتی ہوئی آج کی پوری دنیا کو لپیٹ میں لیتی نظر آتی ہے، 'انسان کا عشقِ حیات آسان نہیں، روئے زمین پر ہر طرف، اک آگ کا دریا، موجزن ہے اور ہر انسان کو دوسرے

کنارے اپنی منزل کی طرف ڈوب کے جاتا ہے۔

یہ عشق نہیں آساں، اتنا ہی سمجھ لیجیے
اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

قرۃ العین حیدر کی آفاقیت کا مرکز انگلستان ہے، مغربی یوروپ کے دوسرے ملکوں امریکہ اور مشرقِ وسطیٰ یا مشرقِ بعید سے ان کی کوئی خاص واقفیت نہیں معلوم ہوتی، خود ہندوستان میں وہ شمالی اور مشرقی ہند سے جو آگاہی رکھتی ہیں جنوبی ہند سے نہیں رکھتیں۔ اس کی وجہ ان کی زندگی کے اتفاقات ہیں انگلستان تو ان کے وطن اودھ کا قبلہ و کعبہ ہی بن گیا تھا اور مشرقی ہند میں ان کے اعزا و احباب تھے۔ اس طرح قرۃ العین کی دنیا ان کی سوانح کے مقامات تک محدود ہے۔ اس واقعے سے جہاں ان کے افقِ نگاہ کی تحدید ہوتی ہے وہیں موضوع کی تعیین بھی۔ یہ تعیّن فنکاری میں مددگار ہوئی ہے۔ فن کار اپنی حدود میں رہتا اور جانی پہچانی زمین پر کام کرتا ہے۔ اس سے مشاہدے میں سچائی اور باریکی آتی ہے اور حقیقت پسندی پیدا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مصنفہ اپنے دائرۂ عمل کی مرقع نگاری میں بہت کامیاب ہے، اس کی تصویریں واضح اور کرداروں کے نقوش تیکھے ہیں، اس دائرے میں واقع ہونے والے قدرتی مناظر کی عکاسی بھی موثر ہے۔ بیانِ قصہ سے ایک اچھی طرح محسوس کی ہوئی زندگی کا نقشہ ابھرتا ہے اور واقعات تجربات کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ کرداروں کی شعور کی نہیں بھی اجاگر ہوتی نظر آتی ہیں۔ بنگال کی ایک جھلک دیکھیے:

> "دو لڑکیاں ساتھ پرکم کم کے بڑے بڑے ٹیکے لگائے دریا کے رخ شکستہ سیڑھیوں پر خاموش کھڑی تھیں۔ سامنے ایک گائے گھاس چر رہی تھی۔ احاطے کی دیوار کے نیچے کشتیاں بندھی تھیں۔ اوپر کی منزل میں برآمدے کے جنگلے پر دھوتیاں دھوپ میں سکھانے کے لیے پھیلی تھیں اور پیتل کی گڑویاں چمچا رہی تھیں۔" (ص ۲۷۰)

اب انگلستان کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

> "سامنے دلویلہ کا جنگل ہے۔ سرخ پتّوں نے چاروں اور آگ لگا رکھی ہے۔ وادی میں ڈوبتیں مکانوں کے پیچھے انگنیوں پر پھیلے کپڑوں میں سے لہراتی اترتی اور جا رہی ہیں۔
> پارک میں زرد پتے اڑ رہے ہیں۔ جھیل میں ایک اکیلی کشتی ڈولتی ہے۔ آرام کرسیوں پر عشرت زدہ پنشن یافتہ بوڑھے اپنی بے یار و مددگار آنکھوں سے سامنے کا دھندلکا دیکھتے ہیں اور کانپتے ہاتھوں سے کاغذی لفافوں میں سے بن نکال کر کھا رہے ہیں۔" (ص ۴۸۷-۴۸۸)

"... وہ باتیں کرتی بالکنی کی طرف چلی گئی جہاں چاند مکانوں کی چمنیوں میں الجھا ہوا تھا۔ نیچے شفاف سڑک پر سے بسیں گزر رہی تھیں۔ تھیٹروں میں تمثیلیں اسٹیج کی جا رہی تھیں۔ دریا پر سے جہاز گزر رہے تھے۔ نیم تاریک اسٹوڈیوز کے دریچوں میں سے بھی یہ چاند اندر جھانک رہا تھا جہاں ناکام مصوّر اور گمنام ادیب اور دولت مند مصوّر اور مشہور ادیب اپنی اپنی کائنات میں گھرے بیٹھے تھے۔ حدِ نظر تک مکان تھے جن میں لوگ رہتے تھے" (۳۸۱)۔

اگر دو مختلف خطوں کے مناظر میں قدرے مشابہت ہے تو یہ مصنفہ کے اس ذہن کی وجہ سے ہے جو خاص قسم کے مناظر سے الفت رکھتا اور انہی کے تاثرات زیادہ جذب کرتا ہے۔ مثال کے طور پر دریا کا حوالہ دونوں خطوں کے مناظر میں ہے اس لیے کہ سطحِ آب اپنے تمام حقائق اور مضمرات و اشارات کے ساتھ ناول نگار کا محبوب موضوع ہے۔ بہر حال، دونوں مناظر میں مصوّری کا کمال قابلِ دید ہے۔ صرف چند جملوں سے وہ فضا بنا دی گئی ہے جس کی عکاسی مقصود ہے۔ یہ بولتی، چلتی پھرتی، جاندار اور خیال انگیز تصویریں ہیں۔ شاید یہاں مصنفہ کی مشقِ مصوّری ان کے کام آ رہی ہے۔ وہ ہلکے پھلکے برش اور معمولی رنگوں سے موثر تصویریں بنانے میں مہارت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی فطرت نگاری بھی ان کے لیے بہت کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح کی تصویرکشی کا طلسم اردو افسانہ و ناول میں کم یاب ہی اور قرۃ العین کے مقابلے پر تو بالکل نہیں۔ تخیّل کی گہرائی کے ساتھ ساتھ مشاہدے کی باریکی میں قرۃ العین کا کوئی ہمسر اردو فکشن (FICTION) میں نہیں۔ اس معاملہ میں ان کا موازنہ بہ آسانی دنیا کے بڑے بڑے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں سے پورے اعتماد کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے معاشرتی تجزیے میں معاشی عنصر بھی مدِّنظر ہوتا ہے۔ ان کی ہمدردیاں پچھڑے ہوئے کمزور لوگوں، تباہ حال کسانوں، مفلس مزدوروں اور نادار انسانوں کے ساتھ ہیں، حالانکہ خود ان کا تعلق خوشحال اعلیٰ متوسط طبقے سے ہے۔ اپنے اقتصادی تجزیے میں وہ خاص کر استحصال اور ٹھیکے داری کی مذمت کرتی ہیں، حقوق یافتہ عیاشوں کی قلعی کھولتی ہیں اور دولت مند خاندانوں کو نشانۂ تنقید بناتی ہیں۔ انہوں نے ہندوستان پر انگریزوں کے سیاسی اور فوجی غلبے کے ساتھ ساتھ ان کے معاشی تسلّط کی غارت گری کا نقشہ بھی کھینچا ہے:

"لوگ جوق در جوق دیہات کا رخ کر رہے تھے۔ زرعی زمین پر آبادی کا بوجھ بڑھ گیا تھا۔ ہندوستان جو دنیا کا سب سے بڑا صنعتی ملک تھا اب خالص زراعتی ملک میں تبدیل کر دیا

گیا تھا۔ جہاں پیداوار کم تھی، لگان زیادہ اور روز قحط پڑتے تھے۔۔۔ کارنوالس کے نئے قانون نے بالکل ہی کمر توڑ دی تھی۔" (ص ۲۲۴)

"روپیہ اصل چیز ہے۔ روپیہ اور عزت۔ اور ایک کوٹھی۔ اپنی ذاتی۔ ساٹھ ہزار کی مالیت کی ہاؤسنگ سوسائٹی ڈرگ روڈ کراچی میں۔ ایک امریکن کار۔ فریجڈیر۔ ریڈیو گرام۔ زندگی کی اصل حقیقت، اتم حقیقت صرف یہ چیزیں ہیں۔ زندہ باد زندگی۔ مجھے تجھ سے کوئی شکایت نہیں۔" (۵۹۹)

"۔۔ تمہارے نزدیک سیاست صرف شہروں کی سیاست ہے تم دیہات سے واقف نہیں۔ شہروں میں رجعت پسند سرمایہ دار ہیں جو اپنا نظام قائم رکھنے کے لیے فرقہ وارانہ سیاست کو اچھال رہے ہیں۔" (ص ۲۲۵)

گرچہ ان تبصروں میں بعض اشتراکی اصطلاحات ہیں، مگر اشتراکی فلسفۂ حیات سے قرۃ العین حیدر کی وابستگی نہیں ہے۔ پھر زندگی کے متعلق ان کا نقطۂ نظر، اشتراکیوں کی طرح، اقتصادی نہیں ہے، وہ اقتصادیات کی عالمہ یا طالبۂ معلم بھی نہیں، ان کا سماجی مطالعہ عمرانی (SOCIOLOGICAL) قسم کا ہے، جب کہ انفرادی مطالعات میں وہ بھی دوسرے بڑے فن کاروں کی طرح ایک قسم کی نفسیاتی آگہی کا ثبوت دیتی ہیں۔ تاریخ سے ان کی گہری دلچسپی ان کے عمرانی طرز فکر کے سبب ہی ہے۔ بہر حال، ان کا ذہن کچھ فلسفیانہ اور کچھ صوفیانہ ہے۔ یہی تفلسف و تصوف ان کی فنی جمالیات کا فکری ساز و سامان ہے۔ اس ساز و سامان میں معاشیات کا حصہ بہت تھوڑا اور دوسرے عناصر کے تحت دبا ہوا ہے۔ یہ حصہ جیسا اور جتنا کچھ بھی ہے ایک اخلاقی جہت سے ہے، یعنی غریبوں اور کمزوروں کے ساتھ ہمدردی، ظلم کے خلاف احتجاج استحصال سے نفرت، سماجی انصاف (SOCIAL JUSTICE) کی طلب۔ یہ سب اخلاقی باتیں مذہبی بھی ہو سکتی ہیں، خاص کر اسلامی، اس لیے کہ جس طرح ایک قسم کی اشرافیت قرۃ العین حیدر کو ورثے میں ملی ہے اسی طرح اسلام کی اجتماعی اقدار بھی، ان کا خاندانی ترکہ، باپ اور ماں دونوں کی طرف سے ہے چنانچہ وہ اپنے افسانوں اور ناولوں میں کثرت سے مذہبی رسوم و تقریبات کا ذکر بھی کرتی ہیں، گرچہ اسلام کے ساتھ ساتھ عیسائیت اور ہندو دھرم کی تقریبات و رسوم کا بیان بھی ان کے یہاں بہ کثرت ہے۔ یہ مذہبیت ہی اپنی روحانیت کے ذریعے قرۃ العین کو تصوف کی طرف لے جاتی ہے اور ان کی فلسفہ طرازی ان کے صوفیانہ خیالات ہی پر مبنی ہے۔ بہر حال یہ قرۃ العین حیدر کی جمالیات کی خوبی اور مضبوطی ہے کہ اس کا رشتہ اخلاقیات کے ساتھ بھی قائم ہے، ورنہ جمالیات برائے جمالیات مکروہات کے قریب پہنچ جاتی ہے، جب کہ اشتراکی اقتصادیات کی

فقط مادّی جدلیات ہوتی ہیں، جمالیات کی روحانیت سے خالی اور فن کی ثقافت سے گریزاں ناول کے ادا، میں ایک مذہبی خیال ملاحظہ ہو:

"جسم فانی ہیں لیکن ان جسموں کے اندر رہنے والی روحیں امر ہیں... آتما نہ قتل کرتی ہے نہ خود قتل ہوتی ہے۔ تلوار اسے زخمی نہیں کر سکتی۔ آگ اسے جلا نہیں سکتی۔ پانی اسے بھگو نہیں سکتا۔ ہوا اسے خشک کرنے سے قاصر ہے۔ جو پیدا ہوا اس کی موت یقینی ہے۔ جو مرا اس کی پیدائش اٹل۔ اس میں دکھ کی کیا بات ہے..." (ص ۶۳۷)

یہ اقتباس ہندوؤں کی مقدس کتاب "گیتا" سے اس مقام کا ہے جہاں "بھگوان" کرشن ارجن کو نصیحت کرتے ہوئے اپنی اور حیات و کائنات کی حقیقت پر سے پردہ اٹھاتے ہیں اور اپنے آپ کو "انسانیت کی اجتماعی خود آگہی" کہتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ حلول اور تناسخ کا تصوّر بھی پیش کرتے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا صحیح نہ ہوگا کہ اس سے زندگی اور دنیا کے متعلق ناول نگار کے نقطۂ نظر کی نشان دہی ہوتی ہے۔ اس اقتباس کا مطالعہ ایک روحانی بحران میں قصّے کی ایک خاتون فرماتی ہیں اور چند سطریں پڑھنے کے بعد اکتا کر چلا اُٹھتی ہیں۔

"اوارجن کے بچے۔ ایڈیٹ۔" (ص ۶۳۹)

بہر حال، تناسخ "آگ کا دریا" کا فلسفہ نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ تغیر و ترقی کے درمیان ایک اساسی وحدت کا تخیّل ہی ناول کا محور فکر ہے، یہ وحدت اسلامی توحید سے بھی ماخوذ ہو سکتی ہے۔ اس توحید کے دو تصوّرات مسلم صوفیہ کے درمیان پائے جاتے ہیں، ایک وحدت الوجود جس کے مطابق ہر وجود میں خدا خود موجود مجسّم ہے۔ دوسرے وحدت الشہود کہ لحاظ سے تمام موجوداتِ خدا کے وجود کی شہادت دیتی ہیں۔ وحدت الوجود ایک خالص فلسفیانہ خیال ہے۔ اور محض قیاس پر مبنی ہے، جب کہ وحدت الشہود ایک سامنے کی حقیقت ہے اور عقلِ عام کی گرفت میں آتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ وحدت الوجود کا قایل شاعری تو کر سکتا ہے، ناول نہیں لکھ سکتا اس لیے کہ برخلاف شاعری کے ناول ایک غیر نظری اور خالص عملی ماجرائے حیات ہے ـــ بلا شبہ زیر نظر ناول کے ابتدائی حصے میں صفحہ ۱ سے ۷۰ تک گوتم نیلمبر وحدت الوجود کے شاعرانہ و فلسفیانہ خیال میں گم نظر آتا ہے۔ لیکن گوتم صرف ایک کردار ہے جو قصّے کے ارتقا کا ایک ذریعہ ہے، وہی پورا قصّہ اور اس کا محرّک یا مقصود نہیں... یہ محرّک و مقصود گوتم کے خالقِ فن کے ذہن سے تعلق رکھتا ہے، جو ظاہر ہے کہ بعینہٖ گوتم کا ذہن نہیں ہے بہر حال، گوتم کا ذہن اور ناول میں اس کا کردار سمجھنے کے لیے محولہ صفحات سے حسبِ ذیل چند سطریں کافی ہوں گی:

"خدا ایک ہے۔ مضراب کی ایک جھنکار سے فضا مرتعش ہوگئی" (۲۸)

"علم سے آزادی ملتی ہے۔ علم سارے وجود کی بنیاد ہے۔ گیان میں نجات ہے" (ص۳۰)

"انسانی دماغ دیومالا کی تخلیق مدتیں ہوئیں کرکے ختم کرچکا تھا۔ خیال کے صنم خانے آباد ہوکر نئے پرانے بھی ہوگئے۔ دماغ اب دقیق مسئلوں کا حل تلاش کرنے میں مصروف تھا۔ مذہب اب محض کمتر درجے کا علم سمجھا جاتا تھا۔ اصل چیز فلسفہ تھا اور مابعد الطبیعات۔ سارے ملک میں خیالات کی فرماں روائی تھی اور آزادی افکار اور مذہبی رواداری۔ ایک ہی کنبے کے افراد برہما کے مختلف مظاہر کی پرستش کرتے اور متضاد نظریوں پر یقین رکھتے۔ مادہ پرست۔ تنویر کے قائل۔ ملحد۔ بے خوفی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتے۔ کیوں کہ سچائی کی تلاش ان سب کا مشترکہ مقصد تھا۔" (ص۴۲)

"ویدانت والے موحد خدا پرست جو ایک برہما کو قادر مطلق جانتے تھے کاریہ کارن بھید کے مسئلے پر کپل سے متفق نہیں تھے۔ ان کے نزدیک کاریہ اور کارن ایک ہی تھے کیوں کہ ہر شے برہما تھی۔" (ص۴۳)

"ابدیت پرست کہتے تھے کہ روح اور دنیا دونوں ابدی ہیں محض زندگی کا تسلسل قایم ہے اور ابدالآباد تک رہے گا۔" (ص۴۵)

"... کسی چیز کا کسی چیز کے ساتھ کوئی تعلق نہیں۔ ہر شے اپنا لمحاتی وجود خود ہے اور شاکیہ منی نے کہا کہ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم ہیں۔ حالانکہ ہم اضافیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ہر شے تکلیف ہے۔ سردم دکھم دکھم۔ ہر شے فانی ہے۔ جسم اور روح دونوں کی کوئی اصلیت نہیں۔ روح لازوال نہیں محض اس کو تشکیل دینے والے عناصر باقی رہتے ہیں۔ روح کا آواگون نہیں محض کرم کا آواگون ہے۔ انسان اس طرح دفعتاً بجھ جاتا ہے جیسے چراغ کو پھونک مار کر گل کردیا جائے۔ صرف واقعات اور احساسات کا تسلسل قایم ہے اور رہے گا۔"

شد پریشاں خواب من از کثرتِ تعبیرہا! یہ قدیم ہند کی پراگندہ خیالی کے نمونے ہیں اور گوتم نیلمبر روحِ ہند کا ایک نمائندہ ہونے کے سبب اپنے ملک کے ان قدیم افکار کی تاریخ یاد کر رہا ہے جنھوں نے اس کے ذہن بلکہ وجود کی تشکیل میں حصہ لیا ہے۔ ان خیالات میں اس کی ترجیح کا اشارہ صرف آخری اقتباس سے ملتا ہے، وہ یہ کہ "روح کا آواگون نہیں، محض کرم کا آواگون ہے ... صرف واقعات اور احساسات کا تسلسل قایم ہے اور رہے گا۔" اس اقتباس سے ایک وجود کے دوسرے میں حلول اور اسی بنیاد پر جسمانی

تناسخ کا صریح انکار ہوتا ہے جو صرف واقعات اور احساسات کا تسلسل ہے یعنی "محض کرم کا آواگون" ایک قسم کے ذہنی و فکری ارتقا پر دلالت کرتا ہے۔ اس طرح تناسخ مجسّم سمجھا جانے والا کردار، گوتم نیلمبر، بھی اپنے آپ کو کسی سابق وجود کا مظہر نہیں سمجھتا۔ وہ صرف ایک روایت ایک تاریخ اور ایک تہذیب کا مظہر، نمونہ، ترجمان اور نمائندہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کے خاتمے پر ایک دوسرا گوتم، صدیوں کے انسانی ارتقا کے بعد، اپنے آپ کو پوری "دنیا کا ازلی اور ابدی انسان" تصور کرتا ہے۔ اگر خاتمے کے یہ الفاظ آغازِ داستان کے پہلے گوتم کی یاد دلاتے ہیں تو یہ ناول نگار کے ذہن اور فن کا کرشمہ ہے جس کی نگاہوں کے سامنے انسان کی پوری داستانِ حیات ہے اور وہ اس پر تاریخ ہند کے مرکز سے نگاہ ڈالتی ہے۔ ان الفاظ میں گوتم نیلمبر کی بجائے قرۃ العین حیدر کا ذہن بول رہا ہے، وہ ذہن جس نے ایک خطۂ ارض کو دائرہ حیات کا مرکزی نقطہ مان کر، وقت کے ایک خاص نقطے سے، انسان کی شخصیت کا مطالعہ شروع کیا اور دائرے کے مختلف زاویوں نیز وقت کے مختلف نقطوں سے اس پر مسلسل روشنی ڈال کر اس کے ارتقا کا سراغ لگایا، ساتھ ہی گردشِ ایام کے ہاتھوں اس انسانی شخصیت میں جو گوشے اور پیچ و خم نمایاں ہوئے انھیں قصّے کے مختلف مراحل پر درج کر دیا، یہاں تک کہ آخری مرحلے پر "گیان میں نجات" کا ایک منظر دکھا دیا، جو داستانِ حیات کا خاتمہ نہیں بلکہ ناول کے فنی و فکری منصوبے کے اعتبار سے اگلے مراحل کی طرف ایک اشارہ ہے، اس لیے کہ یہ گیان، ہر باشعور انسان کو علم کے ذریعے حاصل ہو سکتا ہے۔

گیان یا علم و دانش کی اہمیت پر خاص کر بیسویں صدی میں متعدد عالمی ادبا نے بہت زیادہ زور ڈالا ہے اور جارج برنارڈ شا جیسے ڈرامہ نگار نے اپنے مشہور کارنامے (MAN AND SUPERMAN) میں یہاں تک کہہ دیا ہے کہ فلسفی انسانیت کا سب سے اعلیٰ نمونہ ہے، وہ بحرِ کائنات میں کشتیٔ حیات کا ناخدا ہے، پھر اپنے دوسرے ڈرامے (BACK TO METHUSELAH) میں اس نے علم و حکمت کے تجربات کے نتیجے میں مستقبل کے ارتقا کا یہ کرشمہ دکھایا ہے کہ ایک طرف صدیوں کی عمر رکھنے والے انسان سامنے آئے اور دوسری طرف محلول میں انسان، بالغ انسان کی تخلیق انسان کے ہاتھوں ہونے لگی۔ یہ برنارڈ شا کے خیال میں قوتِ حیات کی ترقیات کا کمال ہے۔ لیکن یہ کمال بھی اس کے نزدیک ناقص ہے، ایک تو مصنوعی انسان میں خامیاں ہیں، دوسرے حیات کے ارتقا کی کوئی آمیزہ نہیں ہے، ہر منزلِ ترقی کے بعد ایک اور بلند تر منزل کا تصوّر کیا جا سکتا ہے۔ علم کی فتوحات پر اس حد تک زور خود علم کے متعلق ایک ناقص تخیل کا نتیجہ ہے۔ اگر واقعی حیاتِ بے کراں علم کی بنیاد پر بے کراں ترقی کر سکتی ہے تو اس کے لیے ایک بے کراں علم کی بھی ضرورت ہے۔ ایسا علم آج تک کسی فلسفے اور سائنس کی گرفت میں نہیں آیا ہے۔ صرف مذہب نے وحی کی شکل میں

ایسے علم کا تصور پیش کیا ہے اور وہ علم خدا کے پاس ہے، جس کا کچھ حصہ وہ انسان کو عطا کر دیتا ہے، ماضی میں یہ علم پیغمبروں کے ذریعے دنیائے انسانیت کو حاصل ہوتا تھا اور اب ان کے چھوڑے ہوئے پیغامات میں جو جس حد تک محفوظ و مستند ہیں ان میں اسی حد تک پایا جاتا ہے، جب کہ عام انسانوں کے علم کا اندازہ وحی کے ذریعے میسر آنے والے علمِ حیات کے معیار سے لگایا جا سکتا ہے۔ گوتم نیلمبر کا گیان ایک عام انسان کا وہ علم ہے جو زندگی کے تجربات و امتحانات سے تاریخ کے وسیع پیمانے پر حاصل ہوا ہے۔ یہ علم نا دل کی حد تک صرف ایک مبہم احساس ہے کوئی معین ادراک نہیں ہے۔ لہٰذا اس پر کوئی علمی گفتگو غیر ضروری ہے۔
احساس عشق کی زبان ہے۔ آگ کا دریا کی ترکیب جگر کے جس شعر سے ماخوذ ہے وہ عشق ہی کے بیان پر مشتمل ہے جسے شاعر اتنا مشکل سمجھتا ہے کہ اس کے شغل کو اس نے ایک آگ کے دریا میں ڈوب کر جانا قرار دیا ہے۔
قرۃ العین حیدر بھی عشق کو آسان نہیں سمجھتیں۔ گوتم نیلمبر کے عشق کا حال ابتدائے داستان ہی میں دیکھیے:

> "... اس ایک رات میں وہ دفعتہً بڑا ہو گیا تھا۔ اس نے دل کی کائنات کی سیاحت کی تھی اس نے مایا کا تجربہ کیا تھا اور وہ اس تجربے سے غیر مطمئن نہیں تھا۔ یہ کیسا عجیب احساس تھا جیسے شیو کے بجائے زندگی کا سارا ہلاہل اس نے خود پی لیا ہو۔ یہ کیسا انوکھا تجربہ تھا۔" (ص۱۱)

دوسرے اہم کردار ابوالمنصور کمال الدین کی محبت کا بھی پہلا تجربہ قصے کے آغاز ہی میں ملاحظہ کیجیے:

> "کمال کا دل دھڑکتا رہا۔ سناٹا اتنے زور سے گرجا کہ اسے محسوس ہوا جیسے اس کے کانوں کے پردے پھٹ جائیں گے۔ وہ اٹھ کھڑا ہوا "دنیا بہت بڑی ہے، جوگی کہہ رہا تھا۔ "تم اس کو ڈھونڈ نہیں سکتے۔ وہ تم کو تلاش نہیں کر پائے گی۔ زندگی میں دو انسان صرف ایک مرتبہ ملتے ہیں۔ اگر بچھڑ جائیں تو ان کا دوبارہ ملنا ناممکن ہے۔ ملنے اور بچھڑنے کا مطلب جانتے ہو؟" اتنا کہہ کر جوگی نے اپنا چکارہ اٹھایا اور اپنے ساتھیوں کی طرف چلا گیا۔" (ص۱۱۱)

مدت کا یہ فلسفیانہ انداز دو قدیم کرداروں کا تھا اب ایک جدید کردار کا جذبۂ عشق دیکھنا چاہیے:

> "وہ پھاٹک سے نکل کر سڑک پر آ گئی۔ سامنے [illegible] اور درختوں کے پرے گلفشاں میں روشنیاں جل رہی تھیں۔ گلفشاں [illegible] لیے اجنبی تھی۔ مگر اس میں وہ موجود تھا، وہ جو اس کا ہاتھ تھا [illegible] وہ اس سڑک کے راستے [illegible] چلے گی۔ آخر زندگی میں رومان اور محبت اور گلاب کے شگوفوں کا وجود [illegible] کہاں تک محض سایوں کا تعاقب کرے۔ وہ اس سے کہے گی۔ لو بھئی میں یہاں ہوں ہنگامے

ختم ہوئے۔ اب سکون و آرام کا وقت ہے۔ ان لوگوں کو جد و جہد اور مصائب کی وادی میں دیوانوں کی طرح اپنے بال نوچنے اور خاک چھاننے دو۔ ایک وقت آئے گا جب یہ بھی تھک جائیں گے اور منہ لٹکا کر اپنی جائے پناہ تلاش کریں گے۔ تو میں آن پہنچی۔ خالص رومان کا مطلب میں پوری طرح نہیں سمجھ پائی جس کے تم سمبل ہو (یہاں ہر چیز کا سمبل موجود ہے) ان لوگوں نے سمبلز میں ساری زندگی کو تقسیم کر دیا تھا۔ مگر میں اب تمہاری اور آتی ہوں۔" (ص ۵۸، ۵۹)

یہ عورت کا ایک تصورِ محبت ہے، جو جدید ہونے اور بہت ہی متمدن ماحول میں مردوں کے ساتھ ایک ہنگامہ خیز مخلوط معاشرے میں زندگی گزارنے کے باوجود، بالکل ایک قدیم خاتون کی طرح 'جائے پناہ' اور 'سکون اور آرام' تلاش کرتی ہے، یہاں تک کہ 'خالص رومان' کا مطلب پوری طرح نہیں سمجھ پاتی۔ گوتم اور کمال کے احساسِ عشق میں خالص رومان کا تخیل نظر آتا ہے، جس میں فلسفہ و تصوف کے عناصر بھی شامل ہیں، لیکن عورت محبت کا مطلب ایک مرد، ایک گھر اور ایک خاندان سمجھتی ہے۔ کیا مرد و عورت کے تصوراتِ عشق ایک دوسرے سے مختلف ہیں؟ جارج برنارڈ شا نے عورت کی اہمیت پر مبالغہ آمیز حد تک زور دینے کے باوجود اسے بہتر نسلِ انسانی کی پرورش کا ذمے دار قرار دیا ہے، جب کہ مرد کو وہ ایجادات و انکشافات اور تعیش و ترقی کا عامل تصور کرتا ہے۔ مرد و زن کی محبتوں کے نشانوں میں اس تفریق کا سراغ قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں، بالخصوص "آگ کا دریا" میں بھی ملتا ہے، اگرچہ ان کے فکشن کی خواتین کافی آزاد خیال اور صاحبِ فکر نظر آتی ہیں۔ ایسی خواتین برنارڈ شا کے ڈراموں میں بھی پائی جاتی ہیں لیکن دونوں ادیبوں کی خواتین کا مطمحِ نظر ایک مثالی خاندان ہے، خواہ اس کے حصول میں کامیابی ہو یا ناکامی۔ چنانچہ قرۃ العین کے افسانوں اور ناولوں میں المیہ عنصر مذکور مطمحِ نظر کی ناکامی ہی سے ابھرتا ہے۔ برنارڈ شا کے اکثر ڈراموں میں طربیہ عنصر اس مطمحِ نظر کی کامیابی سے پیدا ہوتا ہے اس سلسلے میں شا ایک حقیقت پسند ہے، اس لیے کہ وہ اپنی ہیروئنوں کی ترجیح عام رومانی ہیروؤں کے لیے نہیں، اخلاقی و معاشی طور پر مضبوط مردوں کے لیے دکھاتا ہے، جب کہ قرۃ العین حیدر کی رومان پسندی ان کی ہیروئنوں کو رومانی قسم کے ہیروؤں کے پیچھے سرگشتہ و دل شکستہ دکھاتی ہے۔ یہ رومان پسندی بعض وقت بہت ہی طنز آمیز رنگ میں ہمارے سامنے آتی ہے:

"لڑکیاں سوانگ رچنے کی بے حد شوقین ہوتی ہیں: بچپن میں وہ پلنگ کھڑے کر کے ان پر پلنگ پوش کے پردے لگا کر، گھر گھر، کھیلتی ہیں۔ گھروندا سجا کر تصور کرتی ہیں یہ سچ مچ کا مکان ہے، ہنڈکلیا ان کے نزدیک بڑا اہم دعوتی کھانا ہوتا ہے۔ گڑیاں، گڈے ان کے لیے جاندار انسان ہیں۔ جب ذرا بڑی ہو جاتی ہیں تو اپنا بناؤ سنگھار کر کے

کس قدر مسرور ہوتی ہیں۔ باہر جانے سے پہلے گھنٹہ بھر آئینے کے سامنے صرف کریں گی۔
جوتوں اور کپڑوں کا انتخاب ان کے لیے آفاقی اہمیت کا حامل ہے۔ سجنا، بہروپ بھرنا
ان کے لیے بے حد ضروری ہے۔ رادھا اور کرشن کا ناچ ناچتی ہیں تو تصور کرتی ہیں کہ وہ
ورندابن میں موجود ہیں۔ ساری عمر ان کی اپنی ایک نازک سی دنیا بسانے میں گزرتی
ہے اور یہ دنیا بسا کر وہ بڑے اطمینان سے اس میں اپنے آپ کو پجارن یا کنیزہ کا درجہ
تفویض کر دیتی ہیں۔ اوّل دن سے ان کے بہت سے چھوٹے بڑے دیوتا ہوتے ہیں جو
ان کی رنگ بھوم کے سنگھاسن پر اطمینان سے آلتی پالتی مارے بیٹھے رہتے ہیں۔ باپ،
بھائی، شوہر، خدا، بھگوان کرشن بیٹے۔ پرستش کرنا اور خدمت کرنا ان کے مقدر میں لکھا
ہے۔ جب رنگ بھوم کا ڈائرکٹر ان سے کہتا ہے کہ تم مہارانی ہو، دل کی ملکہ ہو، دنیا کی حسین
ترین لڑکی ہو۔ روپ وتی ہو، تو یہ بے چاریاں بہت خوش ہوتی ہیں۔" (ص ۳۵)

یہ مشرقی عورت کا ایک بھرپور خاکہ ہے اور اس کے آب و رنگ میں ایک گہرے طنز
کی جو رو دوڑ رہی ہے اس کا سرچشمہ غالباً مغرب کا تصوّرِ زن بلکہ تصوّرِ مردوزن ہے، یعنی مردوزن کی
مساوات اور آزادیِ نسواں وغیرہ۔ اسی جدید مغربی معیار سے مشرق کی عورت پر تنقید کی جا رہی ہے خواہ
وہ کسی دور کی ہو، اس لیے کہ مشرقی معاشرہ مصنّفہ کے خیال میں شاید ابھی اپنی روشن خیالی کے تمام
دعووں کے باوصف عمرانی طور پر جنسی تمیز و تفریق کی حدود سے آگے نہ نکل سکا ہے اور عورت کو وہ استقلال
نہ دے سکا ہے جو اسے بالکل مرد کے دوش بدوش زندگی کے ہر گوشے میں کھڑا کر دے، تاکہ وہ گھر کی بی بی
(HOUSE-WIFE) کے دائرے سے باہر آ کر ایک پیشہ ور عورت (CAREER WOMAN) بن سکے۔ مشرقی
عورت کی پس ماندگی کا شدید ترین احساس اس وقت ہوتا ہے جب ناول کی سطح پر ہندوستان کی
جدید تعلیم یافتہ اور نہایت روشن خیال خواتین مغرب کے تہذیبی مرکز انگلستان، بالخصوص لندن، کے
فیشن ایبل کلچرل حلقوں میں پہنچ کر بھی، مردوں کے ساتھ اپنے تمام آزادانہ تعلقات کے باوجود، اپنی
ایک نازک سی دنیا بسانے میں لگی رہتی ہیں، اس لیے کہ وہ اس دنیا میں پجارن یا کنیزہ بن کر رہنا چاہتی
ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ مشرقی مرد مغربی ماحول کے کھلے سماج (OPEN SOCIETY) کی ہوا
کھا کر بالعموم ہرجائی اور بے وفا ہو جاتے ہیں اور اپنی ہم خیال عورتوں کو بھی تہذیب وغیرہ کے نام پر
کچھ ایسا ہی بنا لیتے ہیں، خواہ ہندوستان کے یہ ترقی پسند مردوزن جیسا کچھ فلسفہ بگھاریں اور جتنی کچھ
منطق تراشیں یہاں تک کہ مہاتما بننے کی کوشش کریں۔ بہرحال، یہ حضرات مغربی اقدارِ معاشرت کو

چیلنج کرنے کی ذہنی صلاحیت اور اخلاقی جرأت نہیں رکھتے، جب کہ ورثے میں ملی ہوئی مشرقی اقدار کی کوئی قدر و قیمت ان کی نگاہوں میں باقی نہیں رہتی۔ بلاشبہ ان حضرات کی رشتہ دار یا دوست خواتین اپنی قدروں کا کچھ احساس رکھتی ہیں، مگر وہ بہت ہی مبہم، کمزور اور سراسر رومانی اور جذباتی ہوتا ہے، تعقل، تفکر، نظم و ضبط سے خالی۔ مشرقی خواتین و حضرات مغربی فضا میں بالکل شکست خوردہ، مسحور اور مخبوط قسم کی زندگی گزارتے ہیں اور اسے ثقافت کا نام دیتے ہیں۔

اس سلسلے میں مصنفہ کا نقطۂ نظر بہت واضح اور معین انداز میں ہمارے سامنے نہیں آتا، لیکن جس طرح وہ واقعات بیان کرتی اور ان پر کرداروں سے تبصرہ کراتی یا خود کچھ اظہار خیال کرتی ہیں اس سے مترشح ہوتا ہے کہ وہ تھوڑی سی مشرقیت یا اپنے خیال میں اخلاقیت کو محفوظ رکھ کر مرد و زن کا ایک مخلوط معاشرہ اصولاً مغربی معیار پر چاہتی ہیں۔ مشرق و مغرب کے اس خلط ملط پر مصنفہ نے جتنا بھی غور کیا ہو وہ ناکافی اور ناقص معلوم ہوتا ہے۔ انہیں اپنے تمام علمی مطالعے اور عملی تجربے کے باوجود یہ حقیقت معلوم نہیں کہ جنسی فرق ایک قانونِ فطرت پر مبنی ہے اور حیاتیات سے نفسیات تک قدرت نے دو مختلف جنسیں دو مختلف کاموں کے لیے پیدا کی ہیں، جیسا جارج برنارڈ شا بخوبی سمجھتا تھا مگر جو بات وہ بھی نہیں سمجھ پایا وہ یہ ہے کہ جب مقابل جنسوں کی ساخت اور ان کے میلانات مختلف ہیں تو فطرۃً ان کے کاموں کے ساتھ ساتھ کاموں کے دائرے بھی مختلف ہونے چاہئیں، تاکہ تصادم کی بجائے تعاون کش مکش کے بجائے کشش اور تقابل کی بجائے توازن قائم ہو، ورنہ:

درمیانِ قعرِ دریا تختہ بندم کردہ
بازمی گوئی کہ دامن تر مکن ہشیار باش

انگریزی ادب سے واقفیت کے باوجود قرۃ العین حیدر فراموش کر گئی ہیں کہ سترہویں صدی عیسوی کے آخری نصف کے انگلستان میں کرامویل کے پیورٹزم کی قیمت پر جو معاشرہ ابھرا اس میں مرد و زن کی مکمل آزادی، مساوات اور روشن خیالی وغیرہ کی کیا تصویر (RESTORATION COMEDY) میں پائی جاتی ہے، حالانکہ اس طربیہ تمثیل نگاری کے علم برداروں کا دعویٰ یہ تھا کہ وہ مرد و زن کے ان تعلقات کو عقلی و فطری بنا رہے ہیں جنھیں کرامویل کے پیورٹزم نے اخلاقی بندشیں لگا کر گویا غیر عقلی اور غیر فطری بنا دیا تھا۔ ہماری اردو ناول نگار کو اس حقیقت پر بھی غور کرنا چاہیے کہ انگلستان یا مغرب میں انسان کے باہمی رشتے کی عقلیت سے بے زار ہو کر ڈی، ایچ، لارنس نے جنسی تعلقات کو فطری بنیادوں پر استوار کرنے کی جو کوشش کی وہ جسم پرستی کی حد تک پہنچ گئی، یہاں تک عصرِ حاضر میں اطالوی ناول نگار

البرٹو موراویہ کو (THE WOMAN OF ROME) کا جاں گداز المیہ لکھنا پڑا۔ خود قرۃ العین کا ایک ا
ناولٹ "سیتا ہرن" فی الواقع ہندوستانی عورت کا ایک المیہ ہی ہے۔ اس نہایت تعلیم یافتہ، شائستہ اور
حساس خاتون کو ہر وہ مرد دھوکا دیتا ہے جس کی طرف وہ سچی محبت اور حسن معاشرت کے لیے بڑھتی ہے
اس لیے کہ پورا ماحول ہی کچھ ایسا ہے جس میں محبت و معاشرت سے زیادہ لطف و لذت کے عوامل غالب
ہیں۔ شاید قرۃ العین حیدر کو آگاہی نہیں کہ ان کے حسّاس مرد و زن، خاص کر خواتین کی نامرادی کا راز ان
کی مثالیت پسندی سے بھی زیادہ ان کے سماج کے اس غلط ماحول میں پوشیدہ ہے جس پر گہرے ہوتے
ہوئے مغربی تہذیب کے سائے کو وہ روشنی کا کوئی جھما کا سمجھ کر اپنی نگاہوں کو اس سے چکا چوند کیے
ہوئے ہیں۔ قرۃ العین کے ناولٹ "سیتا ہرن" کا ترجمہ اگر کبھی (THE WOMAN OF INDIA) کے
عنوان سے ہوا تو انہیں خاتون ہند کے المیے کی تصنیف پر زبردست بین الاقوامی شہرت حاصل ہوگی۔ پھر
بھی شاید وہ یہ سمجھنے سے قاصر رہیں گی کہ اس المیے کا راز کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ راز محبت و معاشرت
کا وہ غلط مغربی تصور ہے جو قرۃ العین کے ذہن کا جزو ترکیبی ہے۔ یہ بات بہت عجیب ہے، اس لیے کہ موصوفہ
کا مزاج مشرقی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان کے ذہن و مزاج کے درمیان ایک کشیدگی اور کشاکش بہت نمایاں
ہے۔ ان کا فن دراصل ان کے ذہن و مزاج کی اسی کشیدگی اور کشاکش کا ثمرہ ہے۔ اس فن کا سارا حزن حسن
اور اثر اسی ثمر کا ذائقہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فن میں سب سے پہلی چیز تکنیک ہے "آگ کا دریا" کی تکنیک مغربی مفہوم میں
شعور کی رو پر مشتمل اس لیے معلوم ہوتی ہے کہ قصہ گوتم نیلمبر سے شروع ہوتا ہے اور گوتم نیلمبر پر ختم ہوتا ہے۔
یہاں تک کہ اس نام کے کردار کی زبان اور اس کے ماحول کے متعلق جو الفاظ آغاز میں صادر ہوتے ہیں
تقریباً وہی انجام میں بھی نظر آتے ہیں، گویا پوری داستان ایک کردار کے ذہن کے پردۂ سیمیں پر اس کے
شعور کی رو بن کر ابھرتی ہے۔ لیکن گوتم نیلمبر اپنی اصلی کیفیات کی بازیابی اور اپنے اوّلین انسانی ماحول کی
یاد آوری میں تنہا نہیں۔ ہری شنکر اور کمال الدین گوتم کے جنم جنم کے ساتھی ہیں اور ان کی یادیں بھی بڑی
محیط، وسیع اور عمیق ہیں۔ ان تینوں کے وجود میں رہ کر زندگی اور زمانہ کے متنوع مراحل پر وہی معرکۂ
کہن تازہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ان کے آپس میں مکالمے بھی ہوتے ہیں اور معاملے بھی۔ کیا شعور کی رواں تین
موزیوں کی باہم متصل لکیروں کا ایک مشترک جادۂ سفر ہے اور اس طرح گویا داستان کے اجزائے پریشاں
کا ایک شیرازہ ہے؟ اگر ایسا ہے تو ہم کسی ایک کردار کے شعور کی رو سے دوچار نہیں بلکہ متعدد کرداروں کے
ذہنوں کی لہروں سے جاری ہونے والے ایک تخیل کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ممکن ہے، کہا جائے کہ اس دریائے

تخیل کا سرچشمہ گوتم کا شعور ہے۔ لیکن یہ بات اس لیے غلط ہوگی کہ ناول نگار کا مقصد بہت ہی واضح طور پر ایک تہذیب اور تاریخ کی داستان ہے، نہ کہ کسی شخص کی سرگزشت۔ لہٰذا اس داستان میں اگر کسی کے شعور کی تصویر کشی ہے تو وہ پوری ایک قوم۔ یا انسانیت کے ایک حصّے کی ہے، جس کا صرف ایک جز کتنا ہی نمائندہ سہی، وہ شخص ہے جس کا کردار سب سے نمایاں ہے۔ چنانچہ اگر وہ شخص پوری قوم یا انسانیت کی علامت مجسّم بھی ہو تو اس کا شعور صرف اس فرد کا شعور نہیں، بلکہ ایک اجتماعی شعور ہے جس کی تجسیم ایک شخصیت میں ہوئی ہے۔ بہر حال، شعور کے نام پر یہ اس لاشعور کی جلوہ سامانی ہے جس کا سراغ خاص کر جدید نفسیات کے علم نے لگایا ہے، اگرچہ دراصل یہ وہی اندرونی دنیا یا "باطنِ ایام" ہے جس پر مشرقی تصوف صدیوں سے روشنی ڈالتا رہا ہے، یہاں تک کہ غزل کی قدیم صنفِ سخن میں اس لاشعور کی جلوہ گری ان متفرق اشعار میں ملتی ہے جنھیں ایک ردیف کے تحت قوافی کے ساتھ باندھ دیا جاتا ہے۔ درحقیقت چشمۂ خیال (STREAM OF CONSCIOUSNESS) یا شعور کی رو یا ایک (OF THOUGHT) یعنی آزاد تلازمۂ خیال (FREE ASSOCIATION) ہے جس میں انسان کا حافظہ اپنی متنوع تصویروں کو بلا ترتیب و تنظیم ایک روانی کے ساتھ درج کر دیتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب لازماً یہ نہیں ہوتا کہ اس روانیٔ خیال کا کوئی واضح نقشہ اور ماجرا نہ ہو، یا مربوط و غیر مربوط کسی قسم کا ارتقا نہ ہو۔ فن بہر حال اپنی ایک ترتیب اور تنظیم رکھتا ہے اور یہی ترتیب و تنظیم فن یا اس کی کسی صنف کی ایک ہیئت تراشتی ہے۔ مختلف ادوار میں مختلف فن کاروں کے ہاتھوں اس ہیئت میں جتنے بھی تجربات و تغیّرات ہوئے ہوں، وہ اگر صحیح رخ پر ہوں تو ہیئت کی توسیع و ترقی کے ضامن ہوں گے۔ رہے ایسے تجربات و تغیرات جو ہیئت کے سانچے کو موڑ کر پھیلانے کی بجائے اسے توڑ کر بکھیر دیں، تو ان میں جدت کی جستجو کرنے کے باوجود انھیں فن کی ترقی کا نمونہ سمجھنا بہت دشوار ہے۔

انگریزی میں اٹھارویں صدی کے ایک ناول نگار، لارنس اسٹرن (LAURENCE STERNE) (۱۷۱۳ء-۶۸) نے ایک ناول (LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENT) (۱۷۵۹-۶۷ء) تصنیف کیا اور اس میں اس نے اپنے موضوع کی شخصیت کا اندرونی ارتقا اس کے تمام پُرپیچ، مبہم اور متنوع مرحلوں میں دکھایا۔ یہ ارتقا زمان و مکان کے حقیقت پسندانہ اور منظم بیان سے کوئی تعلق نہیں رکھتا، اس لیے کہ انسانی ذہن کی تہیں فی الواقع اتنی واضح اور مربوط نہیں جتنی ماضی میں سمجھی جاتی رہی ہیں۔ اس کے بعد بیسویں صدی کی ابتدا میں ایک طرف جیمس جوائس (۱۸۸۲-۱۹۴۱ء) نے ULYSSES کے ذہن کا پُراسرار سفرنامہ ایک دن اور جگہ کے اندر لکھا اور دوسری طرف ورجینا

وولف (۱۸۸۲-۱۹۴۱) [illegible]
[illegible] کا تشریح کیا تحریک [illegible]
(RICHARDSON) [illegible] POINTED ROOFS (۱۹۱۵) [illegible]
کی گہرائیوں کا پتہ دینے کی کوشش کی [illegible]
پڑ گئی اس کا اظہار [illegible]
مطالعے کی بنیاد پر کیا [illegible]
دماغ بہت ہی الجھے ہوئے [illegible]
فطری خود رو [illegible]
اس خیال کے زیر اثر [illegible]
کو اپنے [illegible]
[illegible]

[illegible]
جب کہ شعور [illegible]
[illegible]
جس میں [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
اس لحاظ [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
انگریزی [illegible]
[illegible]
[illegible]

کی جزئیات کو بہتا ہوا دکھاتی ہے۔ "آگ کا دریا" میں یہی کوشش قرۃ العین نے کی ہے۔ لیکن اردو ناول نگار کا پیمانۂ تخیل انگریزی ناول نگار سے وسیع تر ہے۔ یہاں کسی فرد کی داستانِ حیات نہیں ہے، ایک سماج کی سرگزشت ہے۔ پھر اس میں نفسیاتی لاشعور کے ساتھ ساتھ ایک تاریخی شعور بھی موجزن ہے، جا بجا نوعیت کے اعتبار سے ایک سے زیادہ کرداروں کا متقاضی ہے اور یہ زیر بحث ناول میں کثرت اور تنوع کے ساتھ پائے جاتے ہیں۔ چنانچہ قرۃ العین کا تجربہ زیادہ پیچیدہ و بالیدہ ہے اور "آگ کا دریا" کے معیار کی کوئی تخلیق ورجینا وولف کے حسب ذیل ناولوں میں نہیں پائی جاتی۔

THE VOYAGE OUT (1915), NIGHT AND DAY (1919),
JACOB'S ROOM (1922), MRS. DALLOWY (1925), TO
THE LIGHT HOUSE (1927), ORLANDO (1928), THE
WAVES (1931), THE YEARS (1937), BETWEEN THE
ACTS (1941).

بہرحال ورجینا وولف سے قرۃ العین حیدر نے ایک بات ضرور سیکھی ہے۔ وہ یہ کہ کرداروں کی لطیف ترین حسیات اور مختلف مواقع کے نازک ترین احساسات کی تصویر کشی دونوں کے یہاں مشترک ہے۔ خواہ اشخاص ہوں یا مناظر، سبھی موضوعات کے عمیق ترین مضمرات ایک محسوس شکل میں پیش کر دینا دونوں خواتین کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ یہ گویا ہر بات کا بھید پانا اور حیات کے ہر مظہر کے اسرار و رموز کا سراغ لگانا ہے۔ یہ ایک طرح کی چھٹی حس ہے جس کا بہت وافر حصہ دونوں خواتین کو ملا ہے۔ شاید یہ ان کی نسائی حسیات کی لطافت کا کرشمہ ہے۔ لیکن جزرسی میں قرۃ العین ورجینا کا مقابلہ نہیں کر سکتیں، خواہ نکتہ وری میں وہ انگریز خاتون سے کتنی ہی فایق ہوں۔ غالباً ورجینا کی نسائی حسیات قرۃ العین سے زیادہ شدید ہیں جب کہ قرۃ العین کی ذہانت زیادہ بڑھی ہوئی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ انگریزی ناول نگار زیادہ سے زیادہ ایک صوفیانہ تخیل رکھتی ہے، جب کہ اردو ناول نگار فلسفیانہ تعقل کی بھی مایہ دار ہے۔ شاید یہ تعقل ہی قرۃ العین کو زیادہ بڑے پیمانے پر ماجرا سازی کی طرف مایل کرتا اور اس کے قابل بناتا ہے۔ اس ماجرا سازی میں تاریخ نویسی اور سوانح نگاری کا رنگ بھی شاید اسی لیے ہے۔ یہ تاریخ نویسی اور سوانح نگاری بعض وقت حقیقی کرداروں کے خدوخال ابھارنے میں مزاحم ہوتی ہے اور انھیں بڑی حد تک علامتی بنا دیتی ہے، جب کہ ورجینا کے تخلیق کیے ہوئے کردار بالکل اپنے ماحول سے وابستہ رہتے ہیں اور ان کی سرگزشت صرف ان کی اپنی ہوتی ہے۔ انگریز ناول نگار ذات کے نہاں خانوں میں زیادہ اسیر ہے اور اردو ناول نگار

اکثر کائنات کی فضاؤں میں محوِ پرواز نظر آتی ہے۔

"آگ کا دریا" کی کردار نگاری کو اس تناظر میں دیکھتے ہوئے اگر اسے قبل کے
"میرے بھی صنم خانے"، اور "سفینۂ غمِ دل" ـــ نیز افسانوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ کس طرح قرۃ العین حیدر
کے تخلیق کردہ کردار ایک خاص دور اور اس کی معاشرت کا نمونہ بن کر ہمارے سامنے آتے اور اپنے مخصوص
معاشرے کی علامتی نمائندگی کرتے ہیں۔ دو نمایاں ترین کرداروں گوتم نیلمبر اور ابوالمنصور کمال الدین کو لیجیے
بداہتہً اول الذکر قدیم ہند کا ترجمان ہے اور ثانی الذکر ہندوستان کے عہدِ وسطیٰ کا۔ پہلا دور ہندو دھرم اور بدھ
مت کا تھا، جب کہ دوسرا اسلام کا۔ دونوں کردار اپنے اپنے پس منظر کے اشاریے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ دونوں عہدِ
وسطیٰ سے ہی ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہو کر ایک تیسرے وجود کی ترکیب کا سامان کرنے لگتے ہیں، یہاں
تک کہ عصرِ حاضر میں یہ ایک مشترک وجود میں دو رخ بن کر منظر نامے پر ابھرتے ہیں۔ یہ واقعہ جدید ہندوستان
کے مخلوط کلچر اور مشترکہ تہذیب کا اشاریہ ہے۔ اس کے باوجود یہ دونوں بہر حال انسانی کردار ہیں اور اپنی شخصیتیں
رکھتے ہیں، محض فلسفیانہ یا تاریخی علامتیں نہیں ہیں۔ خواہ ان کی شخصیتیں کتنی ہی علامتی بن جائیں یہ کچھ
سوئفٹ کے گلیورس ٹریولز جیسا معاملہ ہے، جس کا پورا ماحول اپنے تمام اشخاص کے ساتھ جیتا جاگتا ہے،
لیکن یہ سطح کی بات ہے، جب کہ زیرِ سطح سب کچھ علامتی ہے اور گلیور کا سفر نامہ مجموعی طور پر اساطیری اہمیت
کا حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بچے اور عام لوگ اسے قصے کی بے پناہ دلچسپی کے لیے پڑھتے ہیں، جب کہ علما و
ناقدین قصے کے ساتھ ساتھ اس کے علامتی مضمرات اور اساطیری مفاہیم پر بحث کرتے ہیں اور ایک دلچسپ
ماجرا کے اندر علامت سازی کے فنی محاسن کا تجسس کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف جیمس جوائس نے یولی
سیز کی جو سرگزشت رقم کی اس میں اس نے ایک کردار کا صرف ذہنی سفر دکھایا اور قصے کے خارجی پہلو
کی کوئی پروا نہ کی۔ اس طرح سوئفٹ کا سفر نامہ خارجی و داخلی دونوں ابعاد رکھتا ہے، جب کہ جوائس کا صرف
باطنی۔ فکشن بنیادی طور پر ایک خارجی عمل ہے۔ برخلاف شاعری کے داخلی عمل کے اس لحاظ سے
سوئفٹ فکشن کا عظیم تر آرٹسٹ ہے۔ قرۃ العین حیدر کی قربت سوئفٹ سے زیادہ ہے۔ موصوفہ کے اہم کردار
بھی داخلی طور پر اساطیری ہونے کے باوجود اپنا ایک مجسّم خارجی وجود رکھتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ جوائس کے یہاں اسی کے بقول ایک محسوس کی ہوئی زندگی کا احساس (SENSE
OF FELT LIFE) ہے اور یہی گویا فکشن کی معراج ہے لیکن اس کے برخلاف اسٹیونسن ـــ
(STEVENSCN) فکشن کے آرٹ کو ایک سوچی سمجھی ہوئی صناعت (DFIJBERATE ARTIFICE)
قرار دیتا ہے، جس میں فن کار اپنے مواد پر ایک تکلیف دہ دباؤ (PAINFUL SUPPRESSION) ڈالتا

ہے۔ دونوں بیانات گرچہ بظاہر متضاد ہیں، مگر ان کے درمیان تطبیق اس طرح دی جا سکتی ہے کہ جوایس کے
سامنے موجود ہے انداسٹولس کے پیشِ نظر ہیئت۔ بہرحال یہ فرق اپنی جگہ رہتا ہے کہ ایک فکشن آرٹسٹ زیادہ
زور مواد پر دیتا ہے اور دوسرا ہیئت پر۔ تب یہ سوال اٹھتا ہے کہ فن کے لیے زیادہ اہمیت کس چیز کی ہے،
مواد کی یا ہیئت کی؟ عام طور پر جدید فن کار مواد کی قیمت پر ہیئت کو اہمیت دینے کی طرف مائل ہیں۔ یہ ایک
غلط اندازِ فکر و عمل ہے، جس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ فن کی ہیئت وسیلۂ اظہار سے بڑھ کر مقصدِ اظہار بن گئی ہے
اور اس فنی غلو کے سبب خود فن کے تار و پود ڈھیلے ہو گئے ہیں، اس لیے کہ اگر فن صرف ہیئت کا نام نہیں،
بلکہ مواد و ہیئت کی حسین ترکیب کا عنوان ہے تو فن کار کو اس ترکیب کی فکر کرنی چاہیے اس کی بجائے کہ
عناصرِ ترکیبی میں وہ کسی ایک عنصر کو اپنا مقصود بنا لے۔ پھر عملی حقیقت اور تاریخِ فن کا سبق یہ ہے
کہ جس فن کار کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہوتا ہے وہی اپنے کہنے کے انداز کو زیادہ سے زیادہ پُراثر بنانے کی
کوشش کرتا ہے، یہاں تک کہ ایک قسم کا تبلیغی مشن اس کے پیشِ نظر ہوتا ہے اور وہ اپنے پیغام کو موثر
بنانے کے لیے اپنے کلام کی بہتر سے بہتر ترتیب و تزئین کرتا ہے، تاکہ کلام کا جمالیاتی اثر اس کے اندر پوشیدہ
ایک قسم کی اخلاقیات کو عام لوگوں کے لیے زیادہ سے زیادہ گوارا، زیبا اور پسندیدہ بنا دے۔ کسی منفرد فن کار
کا یہ بیان بھی کہ 'مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں'، زبان کی تاثیر سے بے نیاز ہو کر کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔
'اپنی زبان'، بھی ہر حال میں ایک زبان ہوتی ہے، جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے اس کی ایک روایت
ہوتی ہے، جس کا تعلق ایک سماج سے ہوتا ہے اور اس سماج کی قدریں ہی زبان کا محاورہ و استعارہ
سب کچھ بن جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے ابلاغِ فن کا سارا معاملہ فن کار اور اس کے قاری کے درمیان
رابطے پر مبنی ہوتا ہے۔ متکلّم پاگل ہوگا اگر اس کا کوئی مخاطب نہ ہو، اور مخاطبت قاری و فن کار کے رشتے
پر منحصر ہے۔ چنانچہ جس فن کار کے پاس کہنے کا جتنا کچھ ذہنی سرمایہ ہوگا عملاً اس کی زبان اتنی ہی مالامال
ہوگی۔ فن کار سے قاری تک کسی مفہوم کے ابلاغ کی بنیادی شرط تاثیر ہے اور تاثیر ایک بنیادی وضاحت
یا فصاحت کے بغیر ممکن نہیں، یہی فصاحت جب پختہ ہو جاتی ہے تو اسے بلاغت کہتے ہیں یعنی مکمل ابلاغ
برنارڈ شا نے اپنے مشہور ڈرامے MAN AND SUPERMAN کے دیباچے میں بالکل صحیح لکھا ہے:

" تاثیرِ بیان ہی اسلوب کی ابتدا و انتہا ہے جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے اس
کا کوئی اسلوب نہیں اور نہ ہو سکتا ہے"

اپنے اس بیان کی تشریح میں وہ مزید کہتا ہے:

"جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے وہ اسلوب کی طاقت بڑھانے کے لیے اس حد تک

جائے گا جس حد تک بات کی اہمیت اور اس کا اعتقاد دے جائے گا۔"

یہ دراصل فن کار کی کسی مقصد کے ساتھ وابستگی کی طرف اشارہ ہے اور شا بجا طور سے کہنا چاہتا ہے کہ فن کا بہترین اسلوب اسی وابستگی (COMMITMENT) سے پیدا ہوتا ہے، جب کہ ناوابستگی فقط مہمل گوئی اور نا اہلی اظہار نیز افلاسِ خیال کا ایک بہانہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مہملیت (ABSURDITY) کوئی حسین فنی آدرش نہیں خواہ دورِ جدید کے بعض مشہور منحرف یا مختل قسم کے مغربی ادیب و دانش وڑ جولین ترانیاں کریں، اسی لیے شا نے مذکورہ دیباچے میں صاف اعلان کر دیا کہ وہ فن برائے فن کے طور پر کچھ بھی لکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرے گا۔ شا کا مطلب یہ ہے کہ فن بجائے خود فن کو فن کی راہ میں اور اس کی منزل کی طرف بہت دور تک نہیں لے جاتا، بلکہ یہ مقصدِ فن ہوتا ہے جو فن کو زیادہ سے زیادہ چمکاتا ہے یہ خیال والٹر پیٹر جیسے جمال پرستوں کی زوال پسندی پر ایک حقیقت افروز تبصرہ ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ جوائیس کی محسوس کی ہوئی زندگی کا احساس، بھی بے معنی ہے اور اسٹیونسن کی سوچی سمجھی ہوئی صناعت، بھی بے مطلب، اگر ان دونوں عناصرِ فن کو ترتیب دے کر مواد و ہیئت کا ایک حسین مجموعہ بنانے والا کوئی مقصدِ فن کار کے سامنے نہ ہو، اس لیے کہ فن کا چہرہ اسی وقت ابھرتا ہے جب فن کار کے ذہن کی کوئی سمت ہو۔ جوائیس اور اسٹیونسن دونوں نے اپنی اپنی جگہ اپنے خاص نقطہ نظر میں بے جا مبالغہ کر کے ترکیبِ فن پر ضرب لگائی ہے اور نتیجۃً تخلیق کو مجروح کیا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کی فنی سلامت روی کی دلیل ہے کہ انہوں نے نہ تو محسوس زندگی کے چکر میں صناعت کو نظر انداز کیا ہے نہ صناعت کے درپے ہو کر زندگی کے احساس سے صرفِ نظر کیا ہے، بلکہ بہت ہی لطیف طریقے پر زندگی کے متعلق اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے اور واضح صناعت کے ساتھ کیا ہے، ایک مربوط قصہ لکھا ہے، ایک ماجرا ترتیب دیا ہے اور اپنے کرداروں کے شعور کی رو کو بتدریج ایک رُخ پر لگایا اور بڑھایا ہے، جس سے ان کی سمت سفر واضح ہو جاتی ہے اور ان کے سفرنامے کا ایک فنی چہرہ ابھر آتا ہے۔ بہر حال قرۃ العین برنارڈ شا کی طرح کوئی متعین فکر اور نصب العین نہیں رکھتیں، اس لیے کہ ان کے تعقل میں ایک آنچ کی کمی ہے اور ان کے ذہن کا ایک گوشہ خالی ہے، اس لیے کہ ان کے تفکر قدرے تفلسف کے باوجود کوئی فلسفیانہ بنیاد نہیں رکھتا اور ان کا ادراک ان کے احساس پر قابو نہیں رکھتا، وہ مفکر فن کار اپنے فکشن کے تمام افکار کے باوصف، نہیں ہیں، ان کا آئیڈیل برنارڈ شا کی طرح فلسفی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ "آگ کا دریا" کا گوتم نیلمبر آغازِ داستان میں فلسفے کے ایک طالب علم کی حیثیت سے نمودار ہو کر انجام قصہ پر ایک معمولی سرکاری ملازم کی شکل میں نظر آتا ہے۔ رہی بات مصنفہ کی اپنی بے پناہ فلسفہ طرازی کی، تو اس کے سارے خیال انگیز

ہے۔ دونوں بیانات گرچہ بظاہر متضاد ہیں، مگر ان کے درمیان تطبیق اس طرح دی جاسکتی ہے کہ جوائس کے سامنے مواد ہے اور اسٹیونس کے پیش نظر ہیئت۔ بہر حال یہ فرق اپنی جگہ رہتا ہے کہ ایک فکشن آرٹسٹ زیادہ زور مواد پر دیتا ہے اور دوسرا ہیئت پر۔ تب یہ سوال اُٹھتا ہے کہ فن کے لیے زیادہ اہمیت کس چیز کی ہے، مواد کی یا ہیئت کی؟ عام طور پر جدید فن کار مواد کی قیمت پر ہیئت کو اہمیت دینے کی طرف مایل ہیں۔ یہ ایک غلط انداز فکر و عمل ہے، جس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ فن کی ہیئت وسیلۂ اظہار سے بڑھ کر مقصد اظہار بن گئی ہے اور اس فنی غلو کے سبب خود فن کے تار و پود ڈھیلے ہو گئے ہیں، اس لیے کہ اگر فن صرف ہیئت کا نام نہیں، بلکہ مواد و ہیئت کی حسین ترکیب کا عنوان ہے تو فن کار کو اس ترکیب کی فکر کرنی چاہیے اس کی بجائے کہ عناصر ترکیبی میں وہ کسی ایک عنصر کو اپنا مقصود بنالے۔ پھر عملی حقیقت اور تاریخ فن کا سبق یہ ہے کہ جس فن کار کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہوتا ہے وہی اپنے کہنے کے انداز کو زیادہ سے زیادہ پُراثر بنانے کی کوشش کرتا ہے، یہاں تک کہ ایک قسم کا تبلیغی مشن اس کے پیش نظر ہوتا ہے اور وہ اپنے پیغام کو موثر بنانے کے لیے اپنے کلام کی بہتر سے بہتر ترتیب و تزئین کرتا ہے، تاکہ کلام کا جمالیاتی اثر اس کے اندر پوشیدہ ایک قسم کی اخلاقیات کو عام لوگوں کے لیے زیادہ سے زیادہ گوارا، زیبا اور پسندیدہ بنا دے۔ کسی منفرد فن کار کا یہ بیان بھی کہ "مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں، زبان کی تاثیر سے بے نیاز ہو کر کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ "اپنی زبان" بھی ہر حال میں ایک زبان ہوتی ہے، جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے' اس کی ایک روایت ہوتی ہے، جس کا تعلق ایک سماج سے ہوتا ہے اور اس سماج کی قدریں ہی زبان کا محاورہ و استعارہ سب کچھ بن جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے ابلاغ فن کا سارا معاملہ فن کار اور اس کے قاری کے درمیان رابطے پر مبنی ہوتا ہے۔ متکلم پاگل ہوگا اگر اس کا کوئی مخاطب نہ ہو، اور مخاطبت قاری و فن کار کے رشتے پر منحصر ہے۔ چنانچہ جس فن کار کے پاس کہنے کا جتنا کچھ ذہنی سرمایہ ہوگا عملاً اس کی زبان اتنی ہی مالامال ہوگی۔ فن کار سے قاری تک کسی مفہوم کے ابلاغ کی بنیادی شرط تاثیر ہے اور تاثیر ایک بنیادی وضاحت یا فصاحت کے بغیر ممکن نہیں، یہی فصاحت جب پختہ ہو جاتی ہے تو اسے بلاغت کہتے ہیں یعنی مکمل ابلاغ۔ برنارڈ شا نے اپنے مشہور ڈرامے MAN AND SUPERMAN کے دیباچے میں بالکل صحیح لکھا ہے:

> "تاثیر بیان ہی اسلوب کی ابتدا و انتہا ہے جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے اس کا کوئی اسلوب نہیں اور نہ ہو سکتا ہے"

اپنے اس بیان کی تشریح میں وہ مزید کہتا ہے:

"جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے وہ اسلوب کی طاقت بڑھانے کے لیے اس حد تک

جائے گا جس حد تک بات کی اہمیت اور اس کا اعتقاد دے جائے گا۔"

یہ دراصل فن کار کی کسی مقصد کے ساتھ وابستگی کی طرف اشارہ ہے اور شا بجا طور سے کہنا چاہتا ہے کہ فن کا بہترین اسلوب اسی وابستگی (COMMITMENT) سے پیدا ہوتا ہے، جب کہ ناوابستگی فقط مہمل گوئی اور نااہلی اظہار نیز افلاس یا خیال کا ایک بہانہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مہملیت (ABSURDITY) کوئی حسین فنی آدرش نہیں خواہ دورِ جدید کے بعض مشہور منحرف یا مختل قسم کے مغربی ادیب و دانش وَر جو بُن ترانیاں کریں، اسی لیے شا نے مذکورہ دیباچے میں صاف اعلان کر دیا کہ وہ فن برائے فن کے طور پر کچھ بھی لکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرے گا۔ شا کا مطلب یہ ہے کہ فن بجائے خود فن کو فن کی راہ میں اور اس کی منزل کی طرف بہت دور تک نہیں لے جاتا، بلکہ یہ مقصدِ فن ہوتا ہے جو فن کو زیادہ سے زیادہ چمکاتا ہے یہ خیال والٹر پیٹر جیسے جمال پرستوں کی زوال پسندی پر ایک حقیقت افروز تبصرہ ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ جوائس کی محسوس کی ہوئی زندگی کا احساس، بھی بے معنی ہے اور اسٹیولسن کی سوچی سمجھی ہوئی صناعت، بھی بے مطلب، اگر ان دونوں عناصرِ فن کو ترتیب دے کر مواد و ہیئت کا ایک حسین مجموعہ بنانے والا کوئی مقصدِ فن کار کے سامنے نہ ہو، اس لیے کہ فن کا چہرہ اسی وقت ابھرتا ہے جب فن کار کے ذہن کی کوئی سمت ہو۔ جوائس اور اسٹیولسن دونوں نے اپنی اپنی جگہ اپنے خاص نقطۂ نظر میں بے جا مبالغہ کر کے ترکیبِ فن پر ضرب لگائی ہے اور نتیجۂ تخلیق کو مجروح کیا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کی فنی سلامت روی کی دلیل ہے کہ انہوں نے نہ تو محسوس زندگی کے چکر میں صناعت کو نظر انداز کیا ہے نہ صناعت کے درپے ہو کر زندگی کے احساس سے صرفِ نظر کیا ہے، بلکہ بہت ہی لطیف طریقے پر زندگی کے متعلق اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے اور واضح صناعت کے ساتھ کیا ہے، ایک مربوط قصہ لکھا ہے، ایک ماجرا ترتیب دیا ہے اور اپنے کرداروں کے شعور کی رَو کو بتدریج ایک رُخ پر لگایا اور بڑھایا ہے، جس سے ان کی سمت سفر واضح ہو جاتی ہے اور ان کے سفرنامے کا ایک فنی چہرہ ابھر آتا ہے۔ بہر حال قرۃ العین برنارڈ شا کی طرح کوئی معین فکر اور نصب العین نہیں رکھتیں، اس لیے کہ ان کے تعقل میں ایک آنچ کی کمی ہے اور ان کے ذہن کا ایک گوشہ خالی ہے، اس لیے کہ ان کے تفکر قدرے تفلسف کے باوجود کوئی فلسفیانہ بنیاد نہیں رکھتا اور ان کا ادراک ان کے احساس پر قابو نہیں رکھتا، وہ مفکر فن کار اپنے فکشن کے تمام افکار کے باوصف، نہیں ہیں ان کا آئیڈیل برنارڈ شا کی طرح فلسفی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ "آگ کا دریا" کا گوتم نیلمبر آغازِ داستان میں فلسفے کے ایک طالب علم کی حیثیت سے نمودار ہو کر انجامِ قصہ پر ایک معمولی سرکاری ملازم کی شکل میں نظر آتا ہے۔ رہی بات مصنفہ کی اپنی بے پناہ فلسفہ طرازی کی، تو اس کے سارے خیال انگیز

نقوش مصوری، موسیقی، شاعری، سیاسیات، معاشیات اور دینیات والاہیات کے ساتھ ان کی ہمہ گیر دلچسپیوں کے اندر گم ہیں۔ شاید وہ اپنی فن کاری پر قانع اور افسانہ نویسی میں محو ہیں۔ چنانچہ فن اور افسانے کے لیے درکار تفکرات سے زیادہ کا دردسر مول لینے کے لیے تیار نہیں۔ یہ غالباً ان کی ناول نگاری کے لیے بہتر ہی ہے، اس لیے کہ فکشن اصلاً زندگی کے معاملات اور معمولات کا فن ہے، شاعری کی طرح ذہنی تصورات و تخیلات کا ذریعۂ اظہار نہیں۔ واقعہ تو یہ ہے کہ 'آگ کا دریا' میں جتنا کچھ تفکر سمویا گیا ہے فن کے سانچے کے لیے وہی بہت ہے اور جابجا اس میں رخنے ڈالتا رہتا ہے۔ اس سے زیادہ تفکر یا تصوف کی کوشش اسے جمیلہ ہاشمی کے ناول 'تلاشِ بہاراں' کے مانند خام افکار کا ایک بے ڈول اور بے مزہ ہیولا بنا کر رکھ دیتی۔

بہر حال یہ 'آگ کا دریا' کا تفکر ہی ہے جو اسے قصے کی دلچسپی کی حد تک عبداللہ حسین کے ناول 'اداس نسلیں' سے کم تر ثابت کرتا ہے، حالانکہ دونوں کے موضوع کا مرکزی نقطہ آزادی اور تقسیم ہند کے تاریخی و عمرانی اثرات کا جائزہ ہے۔ قصے کے معاملے میں تو شوکت صدیقی کی 'خدا کی بستی' بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ خدیجہ مستور کا ناول 'آنگن' بھی جدوجہدِ آزادی کے ایک خاص خاندان پر اثرات کو موضوع بنانے کے باوجود 'آگ کا دریا' سے زیادہ قصے کی دلچسپی رکھتا ہے۔ فکر کو فن بنانا آسان نہیں ہے اور فن کو قارئین کے لیے عام طور پر خوشگوار بنانا اور بھی مشکل ہے۔ اس کے باوجود کہ فن کی کامیابی کی شرط اس کا بہت زیادہ عام فہم ہونا نہیں ہے، یہ حقیقت ناقابلِ تردید ہے کہ کامیاب فن وہی ہے جو عام طور پر باذوق پڑھنے والوں کے دلوں کو چھوئے اور چند لمحات کے لیے ان کی ساری توجہات جذب کرلے۔ اس لحاظ سے 'آگ کا دریا' ابتدائے مطالعہ میں قارئین کے سامنے ایک مسئلہ بن کر آتا ہے، اس لیے کہ شروع ہی سے کرداروں کے درمیان بالکل خیالی اور نظری قسم کی فلسفیانہ بحثیں ہونے لگتی ہیں اور بہت ہی دقیق نکات موضوعِ گفتگو بنتے ہیں۔ بہر حال جہاں یہ فکری عنصر عام قاری کو متوحش کرتا ہے وہیں باشعور پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ پھر اردو ناول نگاری میں تکنیک کی ایک جدت بھی 'آگ کا دریا' کے صفحات پر نظر آتی ہے اور تنقیدی ذہن رکھنے والوں میں ایک تجسس پیدا کرتی ہے۔ اس طرح ناول کا ایک مجموعی فنی اثر اس طرح پڑتا ہے کہ عام اردو ناولوں کے مقابلے میں یہ ایک منفرد تجربہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ دیگر مذکورہ معاصر ناولوں کے مقابلے میں 'آگ کا دریا' کا امتیاز اور اردو ناول کی تاریخ میں اس کی اہمیت کا راز یہی ہے۔

جہاں تک اس کی مقبولیت کا تعلق ہے، اس کی وجہ خالص عمرانی اور نفسیاتی ہے۔ تقسیم ہند کے المیے نے پوری ہندوستانی تاریخ کو سرحد کی دونوں طرف تمام تعلیم یافتہ لوگوں کے لیے ایک سوالیہ نشان بنا دیا تھا اور باشعور افراد اپنی جڑوں کی تلاش کرنے لگے تھے، خاص کر نئی نسلوں کا دماغ سوالات سے بھرا ہوا تھا۔ ایک

مشترک تہذیبی ورثے کے منقسم و منتشر ہونے کا احساس بھی شدید تھا۔ اسی عالم میں 'آگ کا دریا'، وقت کی ایک چیز بن کر اردو پڑھنے والوں کے لیے آیا اور لوگ اپنے پریشان کن ذہنی سوالات کا جواب تلاش کرنے کے لیے اس پر ٹوٹ پڑے۔ اس کیفیت میں تاریخ کے تناظر اور فلسفیانہ اندازِ بیان نے باخبر افراد کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ زندگی کے میدان میں تازہ وارد نوجوانوں کے ایک بڑے طبقے نے اس ناول کو اپنے دل کی آواز سمجھا، خاص کر اس کے لہجے کے سوز و گداز نے ان کے دلوں میں گھر کر لیا۔ عام دل شکستگی اور خستگی کا آئینہ سا 'آگ کا دریا' کے کرداروں کی زندگی میں نظر آیا۔ ناول پڑھ کر لوگ ایک گہری سوچ میں گم اور قصے کے کرداروں کے احساسات میں شریک ہو گئے۔ اس طرح 'آگ کا دریا' کی ایک تاریخی معنویت سمجھ میں آتی ہے اور ممکن ہے وقت گزرنے کے ساتھ، جیسے جیسے تقسیم ہند کے زخم بھرتے چلے جائیں، ناول کے خیالات و احساسات کے ساتھ لوگوں کی دلچسپی کم سے کم تر ہوتی چلی جائے اور ساری توجہ پھر اس کی تکنیک اور تخیل پر مرکوز ہو جائے۔

بہرحال اپنی مخصوص ہیئت اور حسیات کا عکس 'آگ کا دریا' نے بعد کے اردو فکشن پر بہت گہرا ڈالا ہے ایک پوری نسل قرۃ العین حیدر کے انداز میں لکھنے والوں کی پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن اس نسل کے اکثر افراد محض نقال ہیں۔ وہ قرۃ العین کے نیم فلسفیانہ و نیم صوفیانہ انداز و اسلوب کی تقلید کرتے ہیں، جب کہ ان کے پاس نہ تو موصوفہ کا ذہن ہے نہ تجربہ۔ نتیجہ یہ ہے کہ بالکل مصنوعی طور پر نہ صرف یہ کہ قدیم اساطیر کو افسانہ بنانے کی کوشش ناکام کی جارہی ہے بلکہ سامنے کے واقعات کو بھی بہ تکلف اساطیر میں تبدیل کرنے کی سعیِ ناتمام ہو رہی ہے، جب کہ عام طور پر نہ تو ماجرا سازی کا سلیقہ ہے نہ کردار نگاری کا قرینہ اور خیالات بھی مبتذل قسم کے ہیں جنھیں زبردستی فلسفہ بنانے کی کوشش کی جارہی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ افلاسِ تخیل اور فنی بے سلیقگی کو انشاپردازی کے زور سے اساطیر کے پردے میں چھپانے کی سعی ہو رہی ہے۔ اس کا انجام تجرد میں ڈوبے ہوئے افسانوں اور ناولوں سے قارئین کی عام بےزاری ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ فکر و فن کے معاملے میں متبدیوں اور اناڑیوں سے مرعوب یا متاثر ہونے کے لیے تیار نہیں۔ قرۃ العین حیدر کے تجربے نے اردو فکشن میں عملاً جو ابتری پھیلائی ہے اس کی سب سے عبرت انگیز مثال انتظار حسین ہیں۔ وہ ایک ذہین شخص ہیں اور زبان و بیان پر قدرت بھی رکھتے ہیں، مگر فن کے نام پر افسانہ نگاری یا ناول نگاری کی بجائے فقط لطیفہ گوئی اور بہ خیالِ خویش اساطیر سازی یا علامت نگاری کر رہے ہیں، جس کا انداز چھوٹے چھوٹے، سنگِ مرمر پر رقم کیے ہوئے، خوبصورت کتبۂ مزار کا ہے۔۔۔ (EPITAPH) ظاہر ہے کہ اس قسم کے کتبے صرف مردوں کی نشاندہی کر سکتے ہیں اور خود فنکاری کی قبر پر ایک تختی لگا سکتے ہیں، زندوں کی داستانِ

حیات فنی ہیئت کے حسن کے ساتھ تحریر نہیں کرسکتے۔

"آگ کا دریا" قرۃ العین حیدر کے فن کا گلِ سرسبد ہے۔ پچھلے ناولوں اور افسانوں کے احساسات و تصوّرات کے ارتکاز کے علاوہ آئندہ تخلیقات کے اشارات بھی اس ناول میں موجود ہیں۔ یہ مصنفہ کے ذہنی و فنی ارتقا میں ایک سنگِ میل ہے جب کہ منزلِ مقصود کے آثار کچھ آگے ملتے ہیں۔ فکر کے لحاظ سے "آگ کا دریا" کی اہمیت و عظمت جو بھی ہو، فن کے اعتبار سے اسے نقطۂ عروج قرار دینا مشکل ہے۔ موصوفہ نے آئندہ فنی طور پر اس سے بھی زیادہ بڑے پیمانے پر ناول نگاری کی ہے اور بحیثیت ناول مثال کے طور پر "آخرِ شب کے ہم سفر" میرے خیال میں قرۃ العین کا زیادہ بڑا کارنامہ ہے، اس لیے کہ اس میں فلسفہ و تاریخ کے عناصر لطیف تر انداز میں جزوِ داستان بن گئے ہیں اور سارے افکار ایک ہیئتِ فن میں تحلیل ہو کر نہایت کامیاب دلچسپ اور پُراثر ماجرا کی ترتیب کرتے ہیں، شروع سے آخر تک قصّے کے اسرار قاری کے تجسس کو بیدار رکھتے ہیں اور اس کی ساری توجہ جذب کر لیتے ہیں۔ بہر حال "آگ کا دریا" کا امتیاز تاریخ کی نیم فلسفیانہ نیم صوفیانہ تعبیر کو ایک مربوط قصّہ بنانا ہے، جس کے نتیجے میں ایک زبردست ذہنی عنصر ایک نفیس نمونۂ فن میں ڈھل گیا ہے، اسی بنا پر یہ فنی کارنامہ ایک رجحان کا بانی (TREND-SETTER) اور اردو ناول نگاری نیز افسانہ نگاری میں عہد آفریں (EPOCH-MAKING) ثابت ہوا ہے۔

آخرِ شب کے ہم سفر

۱۹۷۹ء میں شایع ہونے والا ناول 'آخرِ شب کے ہمسفر' میرے خیال میں 'آگ کا دریا' سے زیادہ کامیاب فن کاری کا نمونہ ہے۔ تاریخ، سیاست، معیشت اور معاشرت کے وسیع موضوعات اس ناول میں بھی 'آگ کا دریا' ہی کی طرح موادِ فن بنائے گئے ہیں لیکن اس میں عمرانی افکار و واقعات پر ناول کی مخصوص ہیئت غالب ہے، جب کہ 'آگ کا دریا' میں ہیئت کا سانچہ بعض اوقات افکار و واقعات کے بوجھ تلے دب کر جا بجا چٹخنے لگتا ہے۔ 'آگ کا دریا' میں فلسفے کی حکمرانی ہے اور 'آخرِ شب کے ہمسفر' میں فن کا تسلط ممکن ہے، اس کی وجہ یہ ہو کہ پہلے ناول میں قدیم اساطیر کی بھول بھلیاں بہت زیادہ پیچ دار ہیں اور ان میں بھٹک کر ناول نگار کا اپنا ذہن بھی الجھ جاتا ہے، لہٰذا وہ یک سوئی کے ساتھ ترتیبِ ماجرا پر توجہ مرکوز نہیں کر سکتیں اور ارتقائے قصہ سے زیادہ فکر اظہارِ خیالات کی کرتی ہیں۔ اس کے برخلاف، دوسرے ناول کے واقعات و افکار مصنفہ کے لیے اجنبی نہیں، ان کے تجربے میں شامل ہیں اور وہ براہِ راست ان سے واقف ہیں، لہٰذا پوری آگہی اور اعتماد کے ساتھ انھیں ماجرا و قصہ کے طلسم میں اسیر کر لیتی ہیں۔ اسی لیے اس ناول کے کردار بھی زیادہ زندہ حقیقی، متحرک اور موثر ہیں۔ 'آخرِ شب کے ہمسفر' میں ایک قسم کا واقعاتی استناد ہے، جو اس کی عصری حسیت کو تیز کرنے کا باعث ہے اس کے پیش لفظ میں مصنفہ رقم طراز ہیں:

> "بنگال کی دہشت پسند اور انقلابی تحریک، ۱۹۴۲ء کا آندولن، مطالبۂ پاکستان، تقسیم ہند اور قیام بنگلہ دیش کے تناظر میں لکھے ہوئے اس ناول کے تمام کردار فرضی ہیں۔ ۱۹۳۹ء میں ولیم کینٹ ویل نام کا کوئی انگریز ڈھاکہ کا مجسٹریٹ نہیں تھا نہ اس کے بعد چارلس بار برو بنگال سویلین۔ اسی طرح سر ایڈورڈ سے لے کر نوجوان رچرڈ تک سارا باربرو خاندان

"آخرِ شب کے ہم سفر" کی ایک ادرامتیازی خصوصیت، بنگال کے جدید تہذیبی تناظر میں یہ ہے کہ، برخلاف "آگ کا دریا"، کے مرد ہیرو کے اس ناول کی ہیروین ایک عورت، دیپالی سرکار ہے اور وہ متوسط ہندو طبقے کی ایک تعلیم یافتہ باغی خاتون ہے۔ ناول کے خاتمے پر یہی خاتون اپنی تمام باغیانہ روشن خیالیوں کے باوجود و بھیروا گ، گاتی ہوئی اپنے باپ اور پھوپھی کی راکھ ایک غیر ملک سے ہر دوار لے جاتی نظر آتی ہے اور مصنفہ کے ان آخری الفاظ پر یہ قصہ ختم ہوتا ہے

"لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوجاتا ہے اور طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع۔" (ص ۳۹۴)

پیہم گزرتے ہوئے لمحاتِ وقت کے پس منظر میں روانیِ حیات کی یہ نقش گری خوب صورت اور خیال انگیز ہے۔ زندگی افق تا افق رواں ہے اور انسانوں کے قافلے منزلوں پر منزلیں سر کرتے پیہم رواں ہیں۔ ناول کے آخری سفر پر دیپالی سرکار کی ملاقات ایک دوسری تعلیم یافتہ اور روشن خیال باغی خاتون "ادما سرکار" سے ہوتی ہے، پھر دیپالی سرکار کی اگلی پرواز ہوائی جہاز پر اس فضا میں ہوتی ہے:

"آخرِ شب کی بیکراں تاریکی میں بوئنگ جٹ فضائے بسیط میں تیر کی طرح نکلتا چلا گیا۔۔۔۔" (ص ۳۹۲)

اسی کے بعد طلوعِ آفتاب کا منظر ہے۔ کیا دیپالی سرکار اور اوما دائے "آخرِ شب کے ہم سفر" ہیں؟ ہاں مگر صرف وہی نہیں، پورے ناول کے سفر میں دوسرے سب کردار بھی ان دونوں خواتین کے رفیق ہیں اور گویا ان کا پورا سفرِ حیات علامتی طور پر ہندوستان کی جدید تاریخ کے ایک ایسے لمحے میں ہوتا ہے جسے بوجوہ "آخرِ شب" کہا جاسکتا ہے۔ یہ تاریک ساعت جنگِ آزادی کے آخری دور اور آزادی کے بعد تقسیمِ ہند کے ہولناک نتائج پر مشتمل ہے اس ساعت میں انسانیت کا جو کارواں راہِ حیات میں گامزن ہوتا ہے اس کے تمام مسافر "آخرِ شب" کے ہمسفر ہیں اور ساتھ مل کر مختلف نشیب و فراز میں راستے کی تمام صعوبتیں برداشت کرتے ہیں، ان کی متعدد نسلیں، مختلف طبقوں اور فرقوں پر مشتمل، اسی عالم میں آبلہ پائی کرتی ہیں، یہاں تک کہ کچھ آبلہ پا راستے میں دم توڑ دیتے ہیں یا قافلے پر غارت گری کے دوران کام آجاتے ہیں "آگ کا دریا" کی طرح وادیِ حیات کی یہ سیاحت بھی المیہ ہے، گرچہ اگلے مرحلے پر زندہ بچ جانے والے زندگی کے عام طربیہ کے احساس سے لازماً سرشار ہوتے اور تنہائی کے باوجود طمانیت محسوس کرتے ہیں:

"ہر انسان اپنا آغاز اور انجام خود ہے۔ وقت کا اندرونی سفر اور بیرونی سفر۔ اور اس کے آگے ہڈیاں بہا کر لے جانے والے دریا کا سفر۔ اور قبر کے کیڑے کی زمین دوز مسافت دفعتاً اسے بڑی شدید طمانیت محسوس ہوئی۔ وہ ابھی زندہ ہے۔ زندگی بڑی نعمت ہے" (ص۲۹۳)

تمام حزن والم کے باوجود زندگی کا یہ احساس نشاط قرۃ العین حیدر کی دردناک افسانہ خوانی میں ایک رجائی عنصر کا ذمہ دار ہے اور ان کے قصوں کو بہت زیادہ جذباتی ہونے سے بچاتا ہے۔ یہ بات ایک فلسفیانہ نظر اور صوفیانہ حس کے سبب بھی ہے۔ یہ دونوں عناصر بیک وقت مصنفہ کی جمالیات اور اخلاقیات کی ترکیب باہمی اور ہم آہنگی کا سامان کرتے ہیں۔ قرۃ العین کے افسانہ وناول میں رومان کا سروسامان یہی ہے جس میں اساطیری کیفیت کرداروں کے پرخیال مکالمات اور خود فن کار کے اپنے بیانات سے پیدا ہوتی ہے۔ ان مکالمات وبیانات میں علامتی اشارات کی فراوانی ہوتی ہے، جس سے سیدھے سادے قصے میں بھی گہری گہری تہیں اور وسیع جہتیں ابھرنے لگتی ہیں۔ "آخرِ شب کے ہمسفر" کے یہ چند اقتباسات اس کے اور مصنفہ کے مخصوص فکروفن کے انداز وادا کے غماز ہیں:

"مرد موت کا مقابلہ موت سے مگر عورت موت کا مقابلہ زندگی سے کرتی ہے" (ص۱۵۸)

"عاشق، بچے، وحشی۔ یہ سب فطرت سے بے حد قریب ہوتے ہیں اور تصنع اور مہذب ریاکاری کے پردوں میں اپنے اصل جذبات چھپا نہیں سکتے" (ص۱۵۹)

"ابتدا میں خلا تھا اور تاریکی۔ اور خدا کی روح پانیوں پر ڈولتی تھی یہ تخلیق کائنات کی رات تھی۔ اور خدا نے کہا روشنی اور روشنی ہوگئی اور خدا نے دیکھا کہ روشنی اچھی ہے۔ اور خدا نے روشنی کو تاریکی سے جدا کیا۔

"اور آدم وحوا کو بنایا اور ایک دوسرے کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا" (ص۱۸۸)

بلاشبہ اس قسم کے مقولے "آگ کا دریا" میں بھی پائے جاسکتے یا اس سے منسوب کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن یہ ایک متوقع امر ہے، اس لیے کہ دونوں ناول ایک ہی مصنفہ کے ذہن وفن کے آئینہ دار ہیں اور دونوں کے موضوع ومواد میں، جو فرق بھی ہو، اسلوب وانداز میں کافی مشابہت ہے، قصہ مختلف ہے مگر تاہم یکساں، اگرچہ ترتیب ماجرا اور تشکیل ہیئت میں بنگال کی فضا ایک طلسم کا کام کرتی ہے اور ناول "آخرِ شب کے ہم سفر" کو اس کے باغیانہ معاشی وسیاسی ماحول کے باوجود رومان کا ایک شاہکار بنادیتی ہے۔ اس کا اندازہ چند ابواب کے حسب ذیل عنوانات سے بھی ہوسکتا ہے۔

چندن کنج۔ جوار بھاٹا کا گیت۔ شانتی نکیتن۔ سندربن۔ گوڑ ملہار۔ میگھ کجلی۔ اگنی ہیرے

بنگال کا "آنند کانن" بدروہی۔ رونگیلا نایر ماجھی۔ ونگالا راگنی۔

ہرے بنگال کا "آنند کانن" سے چند تصویریں ملاحظہ کیجیے۔

"پاٹ کے پیلے پھول مرجھانے لگے، کھیتوں میں درانتیاں چل رہی ہیں۔ گٹھے پانی میں ڈبو دیے گئے۔ کمر کمر پانی میں کھڑے کسان ریشہ علاحدہ کرنے میں جٹے ہیں۔" (ص۱۶۳)

"پاٹ کے سٹتے سٹتے برکھا رت بھی بیت چلی۔ گھاٹ اور گلیاں دو تارے کی جھنکار سے گونج رہی ہیں۔ سارے میں دھان کے سرسبز پودے لہلہاتے ہیں۔ چوپال میں مرشدی گان کی محفلیں جمیں۔ شیخ مدن باؤل اور درگائی فقیر اور ریگلا کناتی" (ایضاً)

"پھر اشبن کی تیز دھوپ پانیوں پر بھی پھیلی۔ سیندور ایسے سرخ سورج کی گرمی نے نازک بدن بگلوں کو دکھی کیا۔ نرسلوں میں چھپنے والے پرند اور پن لگڑیاں اداس ہوئیں۔ ایکھ پک گئی۔ اب ہیبت ناک دریا اپنی رفتار پر واپس آرہے ہیں۔

سیلاب اتر گیا۔ درخت سطح آب سے نمودار ہوئے۔ ٹیلوں پر بنے جھونپڑے ننھے منے زمردیں جزیروں کی طرح پانی میں کھڑے ہیں۔ ہر طرف ڈونگیاں چل رہی ہیں۔ ریت کی لہروں پر راج ہنس کے پنجوں کے نشان پڑے ہیں۔ زرخیز بھیگی دھرتی پر نئی فصلیں بوئی جاتی ہیں۔" (ص۱۶۴)

"کارتک میں رات کو آسمان کی شفاف جھیل پر چاند کا خواں آلود کنول تیرا تیرا پھرتا ہے۔ کچی سڑک پر گنّے کے چھلکے بکھرے پڑے ہیں۔ ہوائیں زعفرانی گرد اڑاتی ہے جو کی بالیوں پر طوطے بیٹھے ہیں۔ تیز چاندنی میں مچھیروں نے اپنے جال دریاؤں پر پھیلا دیے۔ ان کی بانسریوں کے سروں نے پردیس جانے والے مسافروں کو مضطرب کیا۔ فضا میں آسمان کا دریا بہہ رہا ہے۔ اڑتے بگلے اور سفید بادل اس کے رینیلے ساحل ہیں اور تارے اس کے نیلوفر۔ ندی کنارے ٹھنڈی کیچڑ میں چرواہا سوتا ہے۔" (ایضاً)

"گلابی جاڑوں میں سپاری کے سڈول درخت گلابی سپاریوں سے لد گئے۔ پوش کی چاندنی راتوں میں مچھیروں کے جال روپہلی مچھلیوں سے بھرے۔ کٹی ہوئی فصلوں کی رکھوالی کے لیے مچان بنائے گئے۔ الاؤ کے گرد گان کی مجلس جمی۔ جھونپڑوں میں پرال بچھائی جانے لگی۔ رات کو گیدڑ جنگلوں سے باہر نکل آئے۔ سرسوں پھولی۔ دریاؤں پر کشتی رانی کے مقابلے شروع ہوئے۔ ساری گان کے جو تیلے تر آبی راستوں پر پھیل گئے۔" (ص۱۶۵)

"ماگھ کی طویل راتوں میں بندر سردی سے کانپ رہے ہیں۔ بتی چولہے کے پاس بیٹھا ہے۔ لڑکیاں چراغ کی روشنی میں سوزنیاں کاڑھنے میں مصروف ہیں۔ پردیسی مسافر گاؤں والوں سے پیال اور بھوسا مانگ رہے ہیں۔ غریب بڑھیا آگ تاپتی اپنی کٹی سے باہر نہیں نکلتی۔ دھان کے کھیتوں کے پاس اُپلے جل رہے ہیں۔ آپس میں جھگڑتے مسافر چوپال کے الاؤ کے پاس اکڑوں بیٹھے ہیں۔ اماوس کے سرد اور تاریک اندھیروں میں چڑیلوں اور جادوگرنیوں نے اپنے چولہے جلا لیے۔" (ایضاً)

"چیتر دکے شہد ایسے مہینے میں پلاش پھولوں سے لد گئے۔ گل مہر کی پتیاں جھڑنے لگیں۔ جنگلوں میں زرد اور سرخ پتوں کے فرش بچھ گئے۔ آم کی کنجوں میں کوئل کوکی طوطے کی چونچ ایسے سرخ سورج ماما کا غصہ پل پل بڑھتا جا رہا ہے۔ مچھلیاں پکڑنے کا ہنگامہ شباب پر آیا۔ کشتیوں کی مرمت کی گئی۔ میلے لگے۔ خلق خدا جاترا کے تماشوں سے محظوظ ہوئی۔ ندیوں اور جھیلوں پر بنیاں اور جال سنبھالے دیہاتیوں کی بھیڑ جمع ہے جگمگاتی مچھلیوں کے انبار ہر سو لگ گئے۔" (ص۱۶۶)

یہ جیتا جاگتا بنگال ہے سونار بنگلہ: بنگال کا جادو ایک سر تا سر زمرّدیں تر و تازہ، نغمہ ریز فضا۔ مصنفہ نے لفظوں میں مصوّری کی ہے اور اپنی لکیریں اور رنگ بڑے فطری انداز میں ملائے ہیں ہم ہر نقش کو گویا اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں فنکار کی گرفت اپنے مواد پر بہت ہی مضبوط ہے۔ بنگال کی فضا اور ماحول سے اس کی واقفیت کی حد یہ ہے کہ وہ اپنی بہتیری تصویروں میں سرزمینِ بنگال کے شاعروں اور ان کے گیتوں کی ترجمانی کرتی ہے، حوالے بھی دیتی ہے۔ اس طرح خود بنگال کے فن کاروں کا سونار بنگلہ ایک اردو ناول نگار کے موقلم سے ابھرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار اپنے موضوع کی روح کی گہرائیوں میں اتر گیا اور ان کی تمام تہوں کو ابھارنے پر قادر ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر کی سطریں پڑھتے ہوئے ہم اپنے آپ کو نہ صرف یہ کہ بنگال کی سرزمین پر چلتا پھرتا محسوس کرتے ہیں بلکہ سارے رنج و راحت میں اپنے آپ کو گویا شریک پاتے ہیں۔ یہ داستان سرائی کا کمال ہے اور آخرِ شب کے ہم سفر، میں قرۃ العین کا فن اپنے عروج پر ہے۔ بنگال کی جو مرقع نگاری انھوں نے کی ہے وہ اودھ کی تصویر کشی سے زیادہ دل کش ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ سرزمین کی اپنی دل کشی ہو مگر اس دل کشی کو لفظ میں منقش کرنے کا کارنامہ فن کار نے انجام دیا ہے۔ کیا قرۃ العین کی روح اودھ کی بجائے بنگال میں اسیر ہے یا وہ بے ہجرت گزیدہ اس سوال کا جواب آسان نہیں، اس لیے کہ قرۃ العین حیدر ایک مستقل مہاجر ہیں اور وہ مختلف

وقتوں میں ذہنی طور پر مختلف ممالک کی سیر کرتی ہیں، اس سیر میں خود بھی کھو جاتی ہیں اور
کو بھی کھو جانے پر آمادہ کرتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ اردو کی نہ صرف برِّ عظمی بلکہ بین الاقوامی افسانہ
اور ناول نگار ہیں۔ انہوں نے بہ کثرت مشرقی و مغربی ممالک کی سیاحت کی ہے اور متنوع فضاؤں کے
کوائف کو بہ شدت محسوس کیا ہے۔ برصغیر ہند پاک بنگلہ کا تو گویا چپہ چپہ ان کا چھانا ہوا ہے۔ وہ ایک زبردست
سیاح اور مصوّر ہیں۔ ان کے افسانے گویا سفرنامے ہیں۔ لیکن ان کا مشاہدہ سرسری اور سطحی نہیں
گہرے اور بعض اوقات تفصیلی مطالعات تک پہنچتا ہے۔ چنانچہ اختصار ہی کے ساتھ سہی، وہ اپنے موضوعات
کی جھلکیاں دکھانے سے آگے بڑھ کر ان کی تہیں بھی کھولتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے تجربے بڑے
فن کارانہ ہوتے ہیں۔ ایک عمیق تخیل ان کی بیان کی ہوئی روداد کو فقط رپوتاژ بننے سے بچاتا ہے اور
داستانِ حیات بنا دیتا ہے ذہنی ہجرت و سیاحت کی اس کیفیت کا اندازہ کرنے کے لیے دیکھنا چاہیے کہ
مسلم اور ہندو معاشروں کے ایشیائی ماحول کے ساتھ ساتھ مسیحی معاشرے کا یورپی ماحول قرۃ العین کا
ایک مستقل موضوع ہے اور 'آگ کا دریا' کی طرح 'آخرِ شب کے ہم سفر' میں بھی وہ کچھ عرصے کے لیے اپنے
بعض کرداروں کے ساتھ مغرب کی زیارت کرتی ہیں، اور وہاں سے پھر مشرق کی طرف مراجعت کرتی
ہیں۔ یہ عالمی سیاحی قرۃ العین کے طریقِ داستان گوئی کا ایک نمایاں عنصر ہے۔ شاید وہ عصرِ حاضر کے
تیزی سے ابھرتے ہوئے بین الاقوامی معاشرے پر تاکیدی نشان لگانا اور بتانا چاہتی ہیں کہ جدید
ہندوستان کی نئی نسلیں مشرق کے ساتھ ساتھ مغرب سے بھی ایک تہذیبی ورثہ پا رہی ہیں۔ برصغیر کے
عیسائیوں اور انگریزوں سے قرۃ العین کا شغف بھی شاید اسی جہت سے ہے کہ وہ غیر منقسم ہندوستان
میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے ساتھ عیسائیوں کو نہ صرف یہ کہ ایک مشترکہ تہذیب کا تیسرا عنصر سمجھتی
ہیں بلکہ جدید بین الاقوامی دور کا مغربی نمائندہ بھی تصوّر کرتی ہیں۔ بہرحال یہ تیسرا عنصر بیک وقت
ترقی اور زوال دونوں کی علامت ہے۔ یہ صورتِ حال 'آگ کا دریا' میں جس حد تک پائی جاتی تھی اس
سے بہت زیادہ 'آخرِ شب کے ہم سفر' میں ہو جاتی ہے، یہاں تک کہ ترقی سے زیادہ زوال کا نشان
معلوم ہونے لگتی ہے۔ بلاشبہ اس زوال میں مشرق کے پہلے دو عناصر کا بھی حصہ ہے۔ حالات کا ارتقا
کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ مشرق کے جو ذہین افراد ایک نئی روشنی کی تلاش میں مغرب کا رخ کرتے ہیں اور
یورپ کے شہروں بالخصوص انگلستان کے دارالسلطنت لندن میں ایک جدید تمدن اور ترقی یافتہ تہذیب
کی مادی برکتوں کا مشاہدہ تو کرتے ہیں، مگر ایک روحانی جراحت کا احساس لے کر اپنے وطن لوٹتے ہیں
ایک قسم کے تصوّف کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ یہ ایک مجہول سی کیفیت ہے اور مخبوط ذہن کی غمازی
کرتی ہے۔ اس کیفیت کا عکس مغرب پر بھی پڑتا ہے اور وہ اپنی مادیت کی انتہا پسندانہ بے اعتدالیوں

کا شکار ہو کر جب مشرق کے دامن میں روحانی سکون کی تلاش کرتا ہے تو پھر مادیت و روحانیت کا ایک عجیب و غریب، مضحکہ خیز اور دردناک ملغوبہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ایک طرف "ہپّی" پیدا ہوتے ہیں اور دوسری طرف سوامی ابھرتے ہیں۔ دونوں ہی فراڈ ہیں اور انسانیت کی مایوسی کے آئینہ دار۔ یہ جدید عالمی تمدن کی تازہ ترین صورتِ حال ہے جس کی نقاشی قرۃ العین نے "آخرِ شب کے ہمسفر" میں غالباً دنیا کے کسی بھی دوسرے ناول نگار سے آگے بڑھ کر کی ہے اور اس لحاظ سے زیرِ تبصرہ ناول آج کے عالمی معاشرے کا سب سے بڑا عکاس ہے۔

اس عکاسی کا مطالعہ کرنے کے لیے ناول کے دو ابواب، "شہزادی کرسٹینا بلمونٹ"، اور "سوامی آتم آنند شنکر پریمی"، کافی ہیں۔ پہلے باب کی آخری سطریں ملاحظہ ہوں:

"یہ آپ لوگوں کے دوہرے معیار تھے۔ مجھے آپ کی نسل نے بہت ڈِزالوژن کیا ہے مسز سین۔ اور اگر ہم لوگ آپ لوگوں سے بغاوت کرکے اور سوامیوں کے ریکٹ میں پناہ ڈھونڈتے ہیں تو آپ کیوں متعجب ہیں؟ آپ نے امن کے لیے کام کیا تھا؟ اصل عالمی امن تو ہم چاہتے ہیں امسز سین۔ اگر نوجوان لوگ فلاور چلڈرن بن گئے، آپ کی بنائی ہوئی دنیا بہت بھیانک معلوم ہوئی، وہ اس سے علاحدہ ہو گئے۔" (ص ۳۵۲)

دوسرے باب کا خاص کردار، ایک انگریز یا یورپی سوامی کہتا ہے:

"مجھے اس دولت، عیش و عشرت، کامیابی، گناہ آلود دنیا سے، چوہوں کی دوڑ سے نفرت ہو گئی۔ سب مایا ہے۔ میں سنیاس لے چکا ہوں۔" (ص ۳۵۵)

کیا قرۃ العین حیدر کی روح بھی، جس کا جسم اودھ میں ہوا تھا، بنگال کی طرف ہجرت کرکے، اپنے کرداروں کے ساتھ سوئے مغرب پرواز کر گئی اور پھر ایک بین الاقوامی خلا میں سرگشتہ و آوارہ ہے خواہ اس کا جسمانی قیام جہاں بھی ہو؟ اس سوال کے جواب کا تجسس کرنے کے لیے، "ناصرہ نجم السحر قادری" کے باب میں اس نام کی خاتون یا صاحب زادی کے بیانات پر ایک نظر ڈالنا مفید ہوگا:

"ہم لوگ ایک بہت بڑے آگ اور طوفان سے ہو کر گزرے ہیں جس کے مقابلے میں آپ لوگوں کی برطانیہ کے خلاف جدوجہد اور تقسیم ہند کی خون ریزی ایک پکنک تھی۔" (ص ۳۷۱)

انتخاب کیا ہونا چاہیے؟ امن پرستی یا فلسطینی مجاہد؟ امن یا آپ کے کلاشنکوف؟" (ص ۳۷۲)

"ہیومنزم اور امن پرستی بڑے خوب صورت الفاظ ہیں۔ لیکن تمہارے

ولیم پن اور ساں پیٹر اور جرمی نیتھم آج تک ایک بندوق کی گولی نہ روک پائے۔" (ایضاً)
"کیا کرے۔ انسان کہاں جائے؟ کس طرف جائے؟" (ص ۳۷۵)

یہ بالکل نئی نسل کی ایک لڑکی کا ذہن ہے اور انتہائی حد تک باغیانہ اور انقلابی ہے، چنانچہ زیرِ نظر باب کے مکالمات میں پچھلی نسل کے باغی اور انقلابی مرد وعورت، ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار، اس لڑکی کے سامنے نہ صرف ماند پڑتے نظر آتے ہیں بلکہ مجرم سے دکھائی دیتے ہیں۔ اس لڑکی کے بیانات 'آخرِ شب کے ہم سفر' کا آہنگ متعین کرتے ہیں جو 'آگ' کے ساتھ ساتھ 'طوفان' بھی ہے، یعنی 'آگ کا دریا' سے زیادہ مہیب ہے۔ پہلے ناول کی دہشت ناکی تقسیم ہند کی پیداوار تھی اور دوسرے ناول کی ہیبت ناکی بنگلہ دیش کی قومی و بین الاقوامی پس منظر پہلے ناول میں بھی تھا، مگر دوسرے ناول میں یہ زیادہ محیط ہو گیا ہے، اس لیے کہ ماضی سے زیادہ مستقبل پر مبنی ہے، گویا 'آگ کا دریا' کا ماضی 'آخرِ شب کے ہم سفر' کا مستقبل ہے۔ یہ مستقبل دنیائے انسانیت کی تازہ ترین واردات کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس میں بڑی خوف ناکی ہے، لیکن اس کی بنیاد حقیقت پسندی پر ہے۔ اس لیے کہ دورِ جدید کی حقیقت ہی بے حد خوف ناک ہے۔ 'آخرِ شب کے ہم سفر' اسی شدید ترین عصری حسیت کا شاہکار ہے۔ قرۃ العین حیدر کی عصریت اس میں اپنے عروج پر ہے۔ ان کی وہ ہمدردی جو ناول کے شروع میں دیپالی سرکار کے ساتھ تھی ناول کے آخر میں ناصرہ نجم السحر قادری کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ مصنفہ کا ذہن اپنے موضوع کے ارتقا کے قدم بہ قدم چلتا ہے۔ یہ موضوع تاریخ ہند کے المیہ سے کم کوئی چیز نہیں ہے، جو تاریخ انسانیت کا المیہ بھی ہے۔ ہندوستان اور انسانیت کی یہ ہم آہنگی 'آگ کا دریا' میں بھی تھی، لیکن 'آخرِ شب کے ہمسفر' میں یہ بہت بڑھ گئی ہے۔ یہ فن کار کے عالمی تصور اور فن کے عالمی تناظر میں توسیع و اضافہ ہے۔

یہ اضافہ 'آخرِ شب' سے آگے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور 'نجم السحر' کے علامتی عنوان میں مجسم ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس مجسم اشارے سے صبحِ کاذب اور صبحِ صادق کے درمیان تمیز نہیں کی جا سکتی۔ شاید فن کار کا اپنا ذہن بھی اس سلسلے میں صاف اور واضح نہیں۔ وہ آخرِ شب کے منظر نامے میں شبِ انسانیت کا صرف وہ جلوہ دیکھتا اور دکھا سکتا ہے جس کا تعلق برصغیر کی جدید تاریخ اور اس کے تناظر میں آج کی پوری دنیا سے ہے:

"اگر جناح صاحب نے پاکستان نہ بنایا ہوتا تو آج بنگلہ دیش بھی نہ ہوتا۔

مدر انڈیا کا تصور بھی باقی ہندوستان کے قوم پرستوں کو دہشت پسند ہندو بنگالیوں نے دیا تھا جو تخریب پسند کالی کے روپ میں شکتی کی پوجا کرتے تھے اور دیبی ماں کے قدیم دراوڑی تصور کے پرستار تھے۔ اور ان اولین دہشت پسندوں میں جن کو انگریزوں نے ٹررسٹ

کہا اور ہندوستانیوں نے انقلابی کا نام دیا اینٹی مسلم بھی تھے اور بنکم چندر کا آنند مٹھ ان کا
آدرش تھا اور مجدد الوقت" کی سیاست اور "مسلم اشراف" کی سیاست کے
نے پاکستان بنایا اور پاکستان کی سیاست نے بنگلہ دیش۔ اور انفرادی
طور پر مختلف لوگوں کی شخصیتوں اور کرداروں اور مزاجوں اور اعمال و افعال کے
کے اثر سے افراد کی اور قوموں کی زندگیاں بنتی اور بگڑتی

رہیں" (ص۳۷۷)

"... ہیپی لینڈ کہیں نہیں ہے، یورپ، امریکہ، انگلستان، بنگلہ دیش، انڈیا، پاکستان
کہیں نہیں ..." (ص۳۸۱)

یہ گہرا جائزہ عصرِ حاضر کی انسانی تاریخ کا حساب بے باق کر دیتا ہے اور اپنی حدود میں
برصغیر کے عصری مسلکوں کی توجیہہ کر دیتا ہے۔ اس کے آگے کیا ہوگا؟ ایک جواب یہ ہے:

"یہ برصغیر ایک ایسا خلا ہے جس میں معلق نوجوان ٹرانزسٹر پر فلمی گیت سن رہے
ہیں۔ ناصرہ نجم السحر اور اس کے جیسے نوجوان شاید بہت جلد اب ان تینوں ملکوں میں
انوکھے سمجھے جائیں گے۔ آؤٹ سائیڈرز" (ص۳۸۴)

دوسرا جواب یہ ہے:

"کہ اپنی ساری بدی اور رذالت اور کمینگی کے باوجود دنیا بڑی سہانی جگہ ہے
قابلِ قدر" (ص۳۹۳)

پہلا جواب عصری حسیت پر مبنی ہے اور دوسرا زندگی کے ایک آفاقی تصور پر پہلے میں
اضطراب ہے، دوسرے میں سکون، لیکن دونوں پر جس پرندے کا سایہ ہے وہ یہ ہے:

"الم ایک مہیب سیاہ پرندے کے مانند اڑتا ہوا آیا اور سر جھکا کر، پر پھیلا کر ان کے
نزدیک بیٹھ گیا" (ص۳۸۸)

"آگ کا دریا" ہو "آخرِ شب کے ہمسفر" ہوں، ہر جگہ سبھوں کے سر پر "الم" ایک آسیب کی طرح
مسلط ہے۔ زندگی کا نغمہ کتنا ہی شیریں ہو اکائنات پر حسرت برس رہی ہے۔ یہ رجائیت و قنوطیت کا
عجیب مرکب ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ذہن شاید غالب کی طرح تشکیک کا شکار ہے:

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسم پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

اس سلسلے میں اس سے بھی زیادہ فکر انگیز یہ شعر ہے:

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا (غالب)

الفتِ ہستی کی داستان قرۃ العین کے تمام ناولوں اور افسانوں میں ہے اور ان کے سبھی کردار اس سے سرشار ہیں، مگر 'افسوس حاصل کا' بھی ان کرداروں کی مجموعی داستانِ حیات میں شامل ہے۔ شاید یہ سب 'رہینِ عشق' ہیں اور 'عبادت برق کی' کرتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں اور ان کی زندگیوں سے الگ نہیں ہیں۔ کرداروں کے دامن میں جو آگ لگتی ہے اس کی آنچ فن کار تک پہنچتی ہے یا فن کار کے دل میں جو آگ لگی ہے اس کا شعلہ کرداروں کے دامن تک پہنچتا ہے۔ کرداروں سے یہ وابستگی فن کے لیے کیسی ہے؟ کیا داستان گو خود زیبِ داستان ہو سکتا ہے؟ ایسا ممکن ہے اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں بشرطے کہ ہیئت فن کی معروضیت مجروح نہ ہو۔

زیرِ نظر ناول کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ ان میں متعدد تو باغی اور انقلابی ہیں، لہٰذا ان کی شخصیت بڑی پراثر، متحرک اور نمایاں ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں سب سے اہم ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار ہیں۔ ان دونوں کا قصہ بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز ہے۔ ان کی زندگی میں سیاست اور محبت، انقلاب اور عشق کے دھارے بڑے حسین انداز میں ملے ہوئے ہیں۔ چوں کہ یہ زیرِ زمین دہشت پسند ہیں، لہٰذا ان سے متعلق واقعات خطرے سے بھرے ہوئے ہیں۔ اور نتیجۃً بہت ہی پراسرار اور تجسس آفریں ہیں، ان میں ایک قسم کی جاسوسی سراغ رسانی کا لطف ہے، اس کے ساتھ ہی بنگال کی سرزمین کا دل کش رومان ہے، جس میں فطرت کا حسن اور فطری زندگی کی دل آویز سادگی ہے۔ اس سلسلے میں سندربن کا باب نہایت اہم ہے۔ یہی وہ جگہ ہے جہاں نوجوان دیپالی سرکار نسبتاً زیادہ عمر کے ایک پراسرار انقلابی رہ نما ریحان الدین احمد کی اصلی شخصیت سے واقف ہوتی ہے اور خود سخت کوش ریحان الدین دیپالی کے باغی حسن کی شعاعوں سے پگھل جاتا ہے۔ اس طرح دو دہشت پسندوں کے کردار کا گہرا انسانی رخ زندگی کی تمام سنگینیوں کے درمیان ایک نرمی کے ساتھ ابھرتا ہے، گویا پہاڑوں کے درمیان پھول کھلتے ہیں اور دو لالۂ صحرا ایک دوسرے کے چہرے پر اپنے دلوں کی آگ کا عکس دیکھتے ہیں۔ گرچہ یہ دو مخالف جنسوں کے کردار ایک جدید تمدن کے تناظر میں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں، مگر ان کے پُروقار معاشقے میں قدیم داستانوں کے ہیرو اور ہیروین کا انداز ہے، پھر ایک بڑے اجتماعی مقصد کا اشتراک ان دونوں کے سروں پر ایک محاورے کے مطابق ایک نور کا ہالہ سا بن دیتا

کہا اور ہندستانیوں نے انقلابی کا نام دیا اینٹی مسلم بھی تھے اور بنکم چندر کا آنند مٹھ ان کا
آدرش تھا اور بھدرا لوگ "کی سیاست اور" مسلم اشراف "کی سیاست کے
نے پاکستان بنایا اور پاکستان کی سیاست نے بنگلہ دیش۔ اور انفرادی
طور پر مختلف لوگوں کی شخصیتوں اور کرداروں اور مزاجوں اور اعمال و افعال کے
کے اثر سے افراد کی اور قوموں کی زندگیاں بنتی اور بگڑتی
رہیں" (ص ۳۷۷)

"... ہیپی لینڈ کہیں نہیں ہے، یورپ، امریکہ، انگلستان، بنگلہ دیش، انڈیا، پاکستان
کہیں نہیں ..." (ص ۳۸۱)

یہ گہرا جائزہ عصر حاضر کی انسانی تاریخ کا حساب بے باق کر دیتا ہے اور اپنی حدود میں
برصغیر کے عصری نسلوں کی توجیہہ کر دیتا ہے۔ اس کے آگے کیا ہوگا؟ ایک جواب یہ ہے:

"یہ برصغیر ایک ایسا خلا ہے جس میں معلق نوجوان ٹرانزسٹر پر فلمی گیت سن رہے
ہیں۔ ناصرہ نجم السحر اور اس کے جیسے نوجوان شاید بہت جلد اب ان تینوں ملکوں میں
انوکھے سمجھے جائیں گے۔ آؤٹ سائیڈرز" (ص ۳۸۴)

دوسرا جواب یہ ہے:

"کر اپنی ساری بدی اور ذلالت اور کمینگی کے باوجود دنیا بڑی سہانی جگہ ہے
قابلِ قدر" (ص ۳۹۳)

پہلا جواب عصری حسیت پر مبنی ہے اور دوسرا زندگی کے ایک آفاقی تصور پر پہلے میں
اضطراب ہے، دوسرے میں سکون، لیکن دونوں پر جس پرندے کا سایہ ہے وہ یہ ہے:

"الم ایک مہیب سیاہ پرندے کے مانند اڑتا ہوا آیا اور سر جھکا کر، پر پھیلا کر ان کے
نزدیک بیٹھ گیا" (ص ۳۸۸)

'آگ کا دریا'، ہو 'آخرِ شب کے ہمسفر'، ہوں، ہر جگہ سبھوں کے سر پر الم ایک آسیب کی طرح
مسلط ہے۔ زندگی کا نغمہ کتنا ہی شیریں ہو، کائنات پر حسرت برس رہی ہے۔ یہ رجائیت و قنوطیت کا
عجیب مرکب ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ذہن شاید غالب کی طرح تشکیک کا شکار ہے:

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

اس سلسلے میں اس سے بھی زیادہ فکرانگیز یہ شعر ہے:

سراپا رہن عشق وناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا (غالب)

الفت ہستی کی داستان قرۃ العین کے تمام ناولوں اور افسانوں میں ہے اور ان کے سبھی کردار اس سے سرشار ہیں، مگر افسوس حاصل کا، بھی ان کرداروں کی مجموعی داستانِ حیات میں شامل ہے۔ شاید یہ سب 'رہینِ عشق' ہیں اور 'عبادت برق کی' کرتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں اور ان کی زندگیوں سے الگ نہیں ہیں۔ کرداروں کے دامن میں جو آگ لگتی ہے اس کی آنچ فن کار تک پہنچتی ہے یا فن کار کے دل میں جو آگ لگی ہے اس کا شعلہ کرداروں کے دامن تک پہنچتا ہے۔ کرداروں سے یہ وابستگی فن کے لیے کیسی ہے؟ کیا داستان گو خود زیب داستان ہو سکتا ہے؟ ایسا ممکن ہے اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں بشرطیکہ ہیئت فن کی معروضیت مجروح نہ ہو۔

زیر نظر ناول کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ ان میں متعدد تو باغی اور انقلابی ہیں، لہٰذا ان کی شخصیت بڑی پراثر، متحرک اور نمایاں ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں سب سے اہم ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار ہیں۔ ان دونوں کا قصہ بہت ہی دلچسپ اور فکرانگیز ہے۔ ان کی زندگی میں سیاست اور محبت، انقلاب اور عشق کے دھارے بڑے حسین انداز میں ملے ہوئے ہیں۔ چوں کہ یہ زیر زمین دہشت پسند ہیں، لہٰذا ان سے متعلق واقعات خطرے سے بھرے ہوئے ہیں۔ اور نتیجۃً بہت ہی پراسرار اور تجسس آفریں ہیں، ان میں ایک قسم کی جاسوسی سراغ رسانی کا لطف ہے، اس کے ساتھ ہی بنگال کی سرزمین کا دل کش رومان ہے، جس میں فطرت کا حسن اور فطری زندگی کی دل آویز سادگی ہے۔ اس سلسلے میں سندربن کا باب نہایت اہم ہے۔ یہی وہ جگہ ہے جہاں نوجوان دیپالی سرکار نسبتاً زیادہ عمر کے ایک پراسرار انقلابی رہنما ریحان الدین احمد کی اصلی شخصیت سے واقف ہوتی ہے اور خود سخت کوش ریحان الدین دیپالی کے باغی حسن کی شعاعوں سے پگھل جاتا ہے۔ اس طرح دو دہشت پسندوں کے کردار کا گہرا انسانی رخ زندگی کی تمام سنگینیوں کے درمیان ایک نرمی کے ساتھ ابھرتا ہے، گویا پہاڑوں کے درمیان پھول کھلتے ہیں اور دو نا آزمودہ ایک دوسرے کے چہرے پر شعلوں کی آگ کا عکس دیکھتے ہیں۔ گرچہ یہ دو مخالف جنسوں کے کردار ایک جدید تمدن کے تناظر میں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں، مگر ان کے پروقار معاشقے میں قدیم داستانوں کے ہیرو اور ہیروئین کا انداز ہے، پھر ایک بڑے اجتماعی مقصد کا اشتراک ان دونوں کے سروں پر ایک محاورے کے مطابق ایک نور کا ہالہ سا بن دیتا

ہے، اگرچہ بعد میں جب ان کی باغیانہ سرگرمیوں کے نتایج سامنے آتے ہیں اور وہ پختگیٔ عمر کے ساتھ اپنے ٹھکانوں اور جڑوں کی تلاش کرتے ہیں تو بالکل عام انسانوں کی طرح رشتے ناطے قایم کر لیتے ہیں اور باغی کی بجائے گھر گرہست بن جاتے ہیں، گویا اپنی اپنی اصل کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ یہ شکستِ انقلاب بھی ہے اور ناکامیٔ رومان بھی۔ چنانچہ منزل کے قریب پہنچ کر دیپالی اور ریحان کے راستے ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ بنگال کی سرزمین پر بھی ہندو مسلمان بالآخر ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں، مل کر ایک نئے مشترک خاندان کی تشکیل، جو کبھی ان کا خواب تھا، نہیں کر پاتے۔ بنگال بھی نہ صرف اودھ اور پورے ہندوستان کی طرح تقسیم ہوا بلکہ تقسیم در تقسیم ہوا۔ دہشت پسند باغیانہ جدوجہد کا یہ انجام بہت ہی عبرت خیز ہے۔ بہرحال قصّے کی اصل دلچسپی انجام کی نہیں، جدوجہد کی ہے اور اس کے دوران ریحان اور دیپالی کے زبردست کردار عمر، جنس اور مذہب کے تفاوت کے باوجود ایک دوسرے کے معاون اور رفیق ہو کر انسانی شخصیت کے ارتقا کا ایک مؤثر نقشہ پیش کرتے ہیں۔ افراد کی شخصیت کا یہ ارتقا کیا معاشرے کے ارتقا کا سامان بھی فراہم کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے سے زیرِ نظر ناول قاصر ہے۔ ریحان اور دیپالی کی رومانی کہانی بھی، بغاوت اور سیاست سے ان کے تمام شغف کے باوجود، اسی نقطے پر ختم ہوتی ہے جو عام رومانی کہانیوں کا نقطۂ عروج بعض اوقات ہوا کرتا ہے۔ یہ ایک المیہ عروج ہے اور اس کا صرف ادبی فائدہ یہ ہے کہ المیہ ڈراموں کی طرح اس کے اہم ترین کرداروں کی شخصیت میں بھی ایک دردانگیز اور دہشت خیز گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ خاتمے پر پہنچ کر ان کی کمزوری کے باوجود، ہم دیپالی اور ریحان پر اپنے غصّے کا اظہار کرنے کی بجائے ترس کھاتے ہیں اور ان کے لیے اپنے دلوں میں ایک ہمدردی کا جذبہ محسوس کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان انقلابیوں کو ہم اپنے دلوں کے اتنے قریب پاتے ہیں کہ ان کی ناکامی کو اپنی ناکامی سمجھتے ہیں، ایک زبردست سیاسی تحریک کی نامرادی تصوّر کرتے ہیں، بلکہ کچھ آگے بڑھ کر کائنات کی وسعتوں میں انسان کی تنگ دامانی کا بہت ہی شدید احساس ہمیں ہوتا ہے۔ اس طرح اپنے مخصوص حالات میں ریحان اور دیپالی کے کردار ناول کے اندر بہت محکم ہیں۔ یہ دونوں کافی تعلیم یافتہ اور ذہین ہونے کے ساتھ ساتھ نہایت مستعد، چست اور کارگزار ہیں۔ انھیں اپنی نسل کے آئیڈیل جوان کہا جا سکتا ہے۔ ان کی اخلاقی حالت بھی عمومی طور سے درست ہے اور وہ مضبوط اعصاب کے مالک ہیں، اپنی ہٹ کے پکے ہیں، اولوالعزم اور حوصلہ مند ہیں، سب سے بڑھ کر یہ کہ ایک آدرش کے لیے محنت و ریاضت کرتے ہیں اور سخت ۔۔۔ ایثار و قربانی سے کام لیتے ہیں۔ ان کی مثالیت پسندی، خلوص اور جفاکشی متاثر

اس کا کردار دیپالی سے زیادہ دبیز ہے، یہاں تک کہ اوما بیبی پر پیچ شخصیت سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔

یاسمین بلمونٹ اور ناصرہ نجم السحر بھی بڑی زوردار شخصیتیں ہیں۔ مگر بجلیوں کی طرح چمکتی ہیں، ستاروں کی طرح جگمگاتی نہیں، یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ یاسمین ایک شہاب ثاقب ہے، ٹوٹا گرا اور بجھا ہوا تارہ جب کہ ناصرہ وسعت افلاک میں نمودار ہونے والا ایک تنہا اور نیا ستارہ ہے جس کا ایک گریزاں سا جلوہ ہمیں ناول کے آخر میں نظر آتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ صرف پرانی نسل پر نئی نسل کا ایک تنقیدی تبصرہ بن کر سامنے آتی ہے اور اس کے مستقبل کی پیش گوئی جو بھی کی جائے، اس کے ماضی کا جائزہ ممکن نہیں۔ وہ بس طلوع ہوتے ہوئے آفتاب کی ننھی، گرچہ بہت شوخ سی کرن ہے۔ اس کا کردار صرف یہ بتاتا ہے کہ تمام ہنگاموں کے ختم ہو جانے کے بعد بھی زندگی ختم نہیں ہوتی اور ہر نئی نسل گویا پرانی نسل سے بغاوت کر کے زندگی کے راستے پر قدم آگے بڑھاتی ہے، یعنی شباب کا نعرہ ہمیشہ انقلاب ہوتا ہے۔ پچھلی بغاوت جب روایت بننے لگتی ہے تو اس کے خلاف ایک نئی بغاوت رونما ہوتی ہے اور اپنی باری پر شاید وہ بھی روایت بن کر ایک اور بغاوت کو جنم دے گی۔ اس طرح روایت کی توسیع و ترقی بھی ہوتی ہے اور انقلاب و انقلاب کا چکر بھی چلتا رہتا ہے: خیال، ضد خیال ترکیب خیال۔ اسے جدلیاتی مادیت پر مبنی ترقی پسندی کہا جاتا ہے۔ ناصرہ نجم السحر کو بھی اسی معنی میں ترقی پسند کہا جا سکتا ہے۔ اس ترقی پسندی کی پشت پر ایک اشتراکی فلسفہ بھی بتایا جاتا ہے، جو تاریخ کی مادی یعنی اقتصادی تعبیر کہلاتا ہے۔ لیکن یہ کچھ عام سی بات بھی ہے، قدرت کا ایک معمولی عمل ہے، کائنات کی فطرت ہے۔

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں! (اقبال: "ستارہ"، بانگ درا)

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید — کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون
(غزل ۔ بال جبریل)

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرف محرمانہ — قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ
(اقبال: "زمانہ" ۔ بال جبریل)

اس آفاقی تصور میں نہ تو تاریخ کی مادی تعبیر ہے نہ اقتصادی جدلیات، بس ایک اصول فطرت کی ترجمانی ہے۔ چنانچہ سب سے حقیقت پسند نظریہ یہ ہے۔

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک — دلیل کم نظری قصۂ جدید و قدیم
(اقبال: "علم اور دین"، ضرب کلیم)

میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کا اصلی نقطۂ نظر بھی یہی ہے۔ اس لحاظ سے ان کی جستجوئے ماضی ایک ثقافتی جہت رکھتی ہے۔ نجم السحر کے چہرے پر جس صبح کے آثار ہویدا ہیں وہ اپنے اپنے وقت پر ہر جوان کے روئے زیبا پر عیاں ہوتے ہیں۔ گردشِ ایام یوں ہی ہوتی ہے۔ پتے اور کام کی بات صرف یہ ہے:۔

مہ و مہر و انجم کا محاسب ہے قلندر — ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر

(اقبال: "قلندر کی پہچان"۔ ضربِ کلیم)

بہرحال، "آخرِ شب کے ہم سفر" میں ریحان الدین احمد کے سوا کسی مرد کا کوئی بڑا کردار نہیں ہے، ویسے قابلِ ذکر مرد کرداروں میں نواب قمر الزماں چودھری اور پادری بنرجی نیز ڈاکٹر سرکار جیسے اشخاص ہیں، جو اپنی اپنی مخصوص شخصیتیں اور سیرتیں رکھتے ہیں۔ وہ اپنی جگہ کافی موثر بھی ہیں اور اپنے خاص حلقے یا طبقے کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ پرانی نسل کی بعض خوبیاں ان کے اندر کافی نمایاں ہیں۔ ان کے بھی کچھ آدرش ہیں، ان کی کچھ تہذیبی قدریں اور معاشرتی آداب و اخلاق ہیں، سب سے بڑھ کر، اپنی کمزوریوں یا خامیوں کے باوجود ایک انسانی حس اور اس سے پیدا ہونے والے جذبات ان کے دلوں میں موجزن ہیں۔ ذاتی آن ہو یا سماجی شان، ایک موقف، اور نقطۂ نظر ان کے سامنے ہے۔ کہنا چاہیئے کہ یہی وہ موقف اور نقطۂ نظر ہے جس سے بغاوت کرکے ان بزرگوں کی نئی نسلیں ایک نعرۂ انقلاب کے ساتھ میدانِ زندگی میں داخل ہوتی ہیں لیکن یہ بزرگ اپنی نئی نسلوں کے بدخواہ نہیں تھے اور ان میں بعض اپنے عہدِ شباب میں اس دور کے لحاظ سے خود ہی انقلاب پسند تھے۔ اس حقیقت کا کچھ نہ کچھ احساس ان کی باغی نئی نسلوں کو بھی ہے۔ اس سلسلے میں دیپالی سرکار کے اپنے والد ڈاکٹر سرکار کے لیے ہمدردانہ احساسات اشارہ کرتے ہیں کہ نئی اور پرانی نسلوں کے درمیان شخصی تفرقہ نہیں، صرف بدلتے ہوئے حالات میں نئے پرانے رجحانات کا اختلاف اور طریقہ ہائے کار کا فرق ہے۔ یہ گویا حیات و کائنات کی فلسفیانہ کشاکش ہے جو اصولی اور فطری طور پر پیہم جاری رہتی ہے اور اپنے کردار خود چن کر ان کے عمل و ردِ عمل کی شکل میں مجسم ہوتی ہے۔ زندگی کا یہ تسلسل "آگ کا دریا" میں بھی نمایاں تھا، گرچہ وہاں نسبتاً آہستہ خرام اور کسی حد تک پرسکون تھا، جب کہ "آخرِ شب کے ہمسفر" میں یہ زیادہ متلاطم، ہنگامہ خیز اور دہشت ناک ہے۔ پہلے ناول میں سب سے بڑا تہلکہ تقسیمِ ہند کا تھا، مگر جس تحریکِ آزادی کے نتیجے میں وہ دفعتہً رونما ہوا وہ عمومی طور پر پارلیمانی سیاست اور آئینی جدوجہد پر مبنی تھی اور بعض وقت عدم تعاون کے نعرے کے باوجود اس کا طرۂ امتیاز عدم تشدد تھا۔ لیکن دوسرا ناول بنگال کے ٹررسٹوں ہی کی وہ خوں چکاں داستان ہے جو بنگلہ دیش میں عصرِ حاضر کی

بے مثال دہشت ناکی پر ختم ہوتی ہے اور وقت کا سب سے بڑا المیہ بن جاتی ہے۔ اس کے باوجود قرۃ العین اس پر ہول ناول میں بھی تاریخ کے ہموار تسلسل کی لکیر قایم رکھتی ہیں اور نسلوں کے درمیان آویزش کے باوجود اتنا بڑا تفرقہ بپا نہیں ہونے دیتیں جس سے مختلف نسلیں ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی ہو جائیں، بلکہ وہ واقعات کی روشنی میں دکھاتی ہیں کہ باغی سے باغی نئی نسل بھی بالآخر انی بڑوں کی طرف لوٹتی ہے اور اس طرح ماضی کو جلو میں لے کر مستقبل کی طرف بڑھتی ہے۔ قرۃ العین کا تاریخ انسانی کے بارے میں یہ رویہ ان کے تصورِ وقت پر مبنی ہے جو ترقی و پیش قدمی کے باوجود معنوی طور پر گردشِ ایام اور دور کا تصور ہے اور ماضی و حال و مستقبل کی اس جامعیت پر مشتمل ہے جس کی طرف ایک اشارہ ان کے محبوب شاعر اقبال نے کیا ہے:

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

(مسجد قرطبہ۔ بالِ جبریل)

وقت کا یہی تصور پرانی باغی خاتون دیپالی سرکار سے نئی باغی لڑکی ناصرہ نجم السحر کو ناول کے آخری حصے میں کہلواتا ہے:

"کل کے باغی آج کے اسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو چکے ہیں۔ تم آج کی باغی ہو۔ ممکن ہے تم کل کے اسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو جاؤ۔" (ص ۳۳)

یہی دیپالی جب شانتی نکیتن کی ایک نوجوان طالبہ اور زیرِ زمین کام کرنے والی باغی لڑکی تھی تو سوچتی تھی:

"کیا ایک ایک قدم، ایک ایک حرکت پہلے سے مقدر ہے یا محض حادثہ کا نتیجہ ہے۔ اقتصادی سماجیاتی تاریخی عوامل۔؟" (ص ۹۴)

خاتمۂ باب پر وہ ایک بڑا گہرا نکتہ اٹھاتی ہے:

"اٹھو دیپالی۔ وہ اکثر چوبیس گھنٹے وقت کے اندرونی سفر میں خود سے کہتی رہتی۔ اٹھو۔ اب یہ کام کرنا ہے۔ اب یہاں سے جانا ہے۔ اب یہ پڑھنا ہے۔ اب اس سے بات کرنی ہے تھکو مت۔" (ایضاً)

"وقت کے اندرونی سفر" کی بات نہایت خیال انگیز ہے اور جب ایک نوجوان طالبۂ علم، بہت زیادہ شخصی تجربہ و تفکر سے پہلے، فطری طور پر اس طرح محسوس کرتی ہے تو ناول نگار کا اس کے

احساسِ وقت پر تبصرہ صحیح معلوم ہونے لگتا ہے، اس لیے کہ بے ساختہ اور فطری ہے، دل کی آواز اور ضمیر کی صدا ہے۔ اس تبصرے کے مطابق وقت ہر انسان کی شخصیت کا جز بن جاتا ہے۔ اور اس کے وجود کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ وقت کے اس داخلی تصور میں 'مقدر' اور 'حادثے' کے درمیان تمیز ختم ہو جاتی ہے اور جو کچھ وقت کے نام پر رہ جاتا ہے وہ صرف ہر فرد کا اپنا عمل ہے، وقت کا اندرونی سفر انسان کی اپنی حرکت کے سوا کچھ نہیں۔ خودی کی بلندی کی یہی وہ تدبیر ہے جسے اقبال خدا کی تقدیر کا مترادف قرار دیتے ہیں۔ تقدیر و تدبیر کی اس ہم آہنگی کی بہت ہی لطیف اور معنی خیز تشریح بالِ جبریل کی ایک نظم 'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' کے آخری تین بندوں میں مسلسل ٹیپ کے مصرعوں کی ترتیب سے ہوتی ہے:

تعمیرِ خودی کر، اثرِ آہِ رسا دیکھ!
اے پیکرِ گل! کوششِ پیہم کی جزا دیکھ!
ہے راکبِ تقدیرِ جہاں تیری رضا دیکھ

دیپالی کے تیز احساس کو ایک عورت کی چھٹی حس بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس حس کو زبان بھی ایک خاتون ناول نگار ہی دیتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ ناول نگار ایک شاعر سے متاثر ہے۔ زیرِ نظر ناول میں خواتین کی تیزیِ احساس اور شدتِ جذبہ کا اندازہ مس روزی بنرجی اور سولیڈرٹی، کے باب میں روزی کے اس چھوٹے سے پُر اسرار بیان سے ہوتا ہے:

"میں اور دیپالی خوش قسمت ہیں کہ ہمارے پاس سولیڈرٹی موجود ہے جو ہمارے ذاتی اور جذباتی مسایل سلجھانے میں ہماری مدد کرے گی" (ص۹۷)

ایک دہشت پسند انقلابی تنظیم ایک خاتون کے دل و دماغ میں اس درجہ رچ بس گئی ہے کہ وہ اُسے نظریاتی امور سے بڑھ کر اپنے "ذاتی اور جذباتی مسایل" بھی اسی سے سلجھانے کی توقع کرتی ہے۔ روزی کا کردار ہمیں اینگلو انڈین، کرسچن اور ہندوستان کے انگریزوں کی یاد دلاتا ہے اور ناول کے عمل میں ان کی مخصوص زندگی تک پہنچا بھی دیتا ہے، 'چارلس بارلو، بنگال سویلین'، کا باب خاص کر اس سلسلے میں لائقِ مطالعہ ہے 'سر ایڈورڈ' سے لے کر نوجوان رچرڈ ٹنک سارے بارلو خاندان کی جو سرگزشت ناول نگار نے ہمیں سنائی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حاکم اور نوآباد سامراجی ہونے کے باوجود انگریزوں کو بھی ہندوستان سے ایک الفت ہو گئی تھی اور وہ اس ملک کی ترقی کے خواہاں تھے۔ جو لوگ تحریکِ آزادی کے دہشت پسند بازو کی زیرِ زمین تخریبی سرگرمیوں کا نشانہ تھے ان کا انتا ہمدردانہ مطالعہ عدم تشدد کے کسی نیم بخت فلسفے کی بجائے ایک تہذیبی تصور کے تحت کیا گیا ہے۔ ہندوستان کے جدید معاشرے کے تاریخی تجزیے میں

قرۃ العین انگریزوں کو مشترک و مخلوط ہندوستانی کلچر کا ایک جزو ترکیبی سمجھتی ہیں اور اپنے ابتدائی افسانوں اور ناولوں سے "آگ کا دریا" تک ان کو اسی حیثیت سے پیش کرتی رہی ہیں۔ وہ خود فی الواقع اسی کلچر کی پیداوار ہیں اور اس کے انگریزی عنصر سے بہت زیادہ متاثر ہیں۔ اس تاثر سے ان کے تہذیبی نقطۂ نظر میں جہاں ایک وسعت پیدا ہوتی ہے وہیں کچھ ڈھیلا پن بھی آجاتا ہے، اس لیے کہ ذہانت کے باوجود ان کا ذہن بہت محکم نہیں، وہ فلسفے کی بات تصوف کے بغیر نہیں کر سکتیں۔ ممکن ہے ان کی یہ رقت ایک عورت کے نازک احساسات کے سبب ہو، مگر اس سے ان کے فن کی ذہنی قوت کم ہو جاتی ہے یہ ضعفِ فکر، تمام روشن خیالیوں کے باوجود، انہیں بسا اوقات ضعیف العقیدگی تک پہنچا دیتا ہے اور وہ افکار و خیالات کی بحث کرتے کرتے اساطیر اور اوہام و خرافات کی طرف نہ صرف مایل بلکہ ان میں گم ہو جاتی ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ قاری بھی انتشارِ فکر اور پراگندگی خیال میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس صورتِ حال سے جو ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اشتباہ کی حد تک گم راہ کن ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اسرار و رموز نہ خودی کے ہیں نہ بے خودی کے، وہ صرف قلتِ فکر اور کمزور دماغی کے نتائج ہیں۔ وہ اس نکتے کو سمجھنے سے قاصر ہیں کہ بحیثیت انسان انگریزوں یا مسیحیوں کے ساتھ ہمدردی اور ان کا احترام ایک بات ہے اور ان کے اندازِ فکر اور طرزِ معاشرت کی طرف رغبت بالکل دوسری بات قرۃ العین کے میلان میں یہ رغبت بہت واضح ہے۔ اس سے قصّے میں یقیناً کچھ دل چسپی پیدا ہو جاتی ہے اور ایک اجنبی معاشرت کا قریبی مطالعہ بھی ہو جاتا ہے۔ مگر پھر اجنبی عنصر سے اتنا انس ہو جاتا ہے کہ آدمی کا نفس دولخت (AMBIVALENT) ہو جاتا ہے اور اس کی روح میں ایک شگاف (SCHISM) پڑ جاتا ہے۔ ممکن ہے خود قرۃ العین یہ سمجھتی ہوں کہ انھوں نے اپنے احساس (SENSIBILITY) کو مختلف عناصر کی مکمل ترکیب سے یک جہت (INTEGRATED) کر لیا ہے۔ مگر فی الواقع ایسا نہیں ہے۔ وہ انتشارِ احساس (DISSOCIATION OF SENSIBILITY) کا بُری طرح شکار ہیں۔ اس انتشار کے نمونے ناول میں ہندوانہ بنگالی عقاید و اوہام کی فراوانی میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ موضوع کی رعایت اور ترتیبِ ماجرا کی ضرورت سے بہت آگے بڑھ کر ناول نگار نے بنگال کے ہندو اساطیر کو جوں کا توں قبول کر لیا ہے۔ چنانچہ "آگ کا دریا" میں جو اساطیر و اوہام بیشتر ذہنی سطح پر تھے وہ "آخرِ شب کے ہمسفر" میں روحانی اور جذباتی وجود کا حصّہ بن گئے ہیں اور پورے ناول کی ایک اساطیری فضا تیار کرتے ہیں۔ یہ بات واقفیت ہمدردی اور احترام سے بہت آگے بڑھ کر حسیت، ہم آہنگی اور انضمام تک پہنچ جاتی ہے۔ یقیناً یہ ایک شعوری تبدیلی بھی ہے اور قرۃ العین کا تصورِ تہذیب ایسا ہی کچھ ہے۔

مگر قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ اس تصوّر میں تفکّر کی بجائے تاثیر، ادراک کے بجائے احساس اور عقل کی بجائے جذبے کی کارفرمائی ہے۔ اپنے مخلوط کلچر کے نمائندہ کرداروں کے ساتھ قرۃ العین کی ذہنی و قلبی وابستگی کا راز یہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اصلاً عادات و اطوار کی سطح پر ایک ایسی تہذیب سے وابستہ ہیں جو انھیں خاندانی ورثے سے زیادہ ماحول کے اثر سے ملی ہے۔ چنانچہ اس تہذیب کے انکار و اقدار پران کے سارے تبصرے انفعالی ہیں۔ ان کے فن پر اپنے دور اور ماحول کی زوال پذیر معاشرت کا عکس ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ بہت اچھی عکاس ہیں۔ اسی لیے ان کی اخلاقیات بھی روایتی ہیں اور اپنی کوئی محکم نظریاتی اساس نہیں رکھتیں۔ ناول "آخرِ شب کے ہمسفر" کے بعض اہم کرداروں کی خفیہ انقلابی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ ان کے خفیہ جنسی تعلقات اسی روایتی اخلاقیات کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہیں۔ اس سلسلے میں ریحان الدین احمد اور دیپالی کا اسکینڈل اتنا عبرت خیز ہے کہ دیپالی سرکار جیسی آزاد خیال خاتون بھی انگشت بدنداں رہ جاتی ہے اور اپنے بڑوں کی انسانی کمزوری سے بیزار ہو جاتی ہے۔

پریشانئ افکار سے قطع نظر "آخرِ شب کے ہمسفر" کی فنی ہیئت کا ڈھانچہ بہت مضبوط اور دلکش ہے اگرچہ ارتقائے ماجرا کی راست روی کے باوجود جزوی طور سے کچھ علامتی جھٹکے قصے کی رفتار کو لگتے ہیں۔ اور جابجا متعدد کرداروں کے ذہن میں شعور کی رو بھی چلتی نظر آتی ہے۔ بہرحال تکنیک کی چند جدتیں ناول کے عام بیانیہ ہیئت پر کوئی ایسا اثر نہیں ڈالتیں جس سے ترتیبِ ماجرا میں کوئی انحراف یا تنظیمِ قصہ میں کوئی اختلال واقع ہو۔ یہ جدتیں فی الواقع داستان کے تیز رو دھارے میں کھپ جاتی ہیں اور اس کی خوب صورتی میں کچھ اضافہ کرتی ہیں، اس لیے کہ موضوع کے مطابق ہیں۔ مثال کے طور پر مسلسل تین بابوں کے علامتی عنوانات، پھر ان کے بیانات ملاحظہ ہوں:

گوڑ ملہار، میگھ رنجنی راگنی، بھیرین کا خواب

ان ابواب کے فوراً بعد چوتھا باب بھی، جس کا عنوان "ہرے بنگال کا آنند کانن" ہے اس سرزمین کے اشارات اور اساطیر سے بھرا ہوا ہے جس پر ناول کا مرکزی عمل واقع ہوتا ہے۔ ایک باب "رنگیلا نائر ماجھی" پورا کا پورا مکالمہ ہے اور ناول کے اندر گویا ایک ایکٹ اور ایک سین کا چھوٹا سا ڈرامہ ہے۔ اس سے بھی ناول کی تکنیک میں ایک گوشہ سا نکلتا ہے۔ اسی طرح "شنکری کا نانا" بالکل چھوٹا سا، ناول کا مختصر ترین باب، ایک صفحے سے بھی کم پر ایک معمولی سے ذاتی خط کی شکل میں ہے اور صرف اس کا عنوان جنگ کے ایک عام واقعے کو اساطیری مفہوم دیتا ہے۔ اس سے متصل "گڈ لک

ڈایری، روزنامچہ نویس ہی کے ایک مختصر تعارفی نوٹ کے ساتھ ایک نامکمل ڈائری کے اندراجات پر مشتمل ہے اور اس میں کئی بار ڈیر ڈایری، یا ڈیر گرڈلگ ڈایری، سے خطاب کیا گیا ہے، جو شعور کی رو کی طرح ایک قسم کی خود کلامی ہے۔ اس کے بعد کا باب 'شہزادکرسٹینا بلمونٹ، پورا کا پورا مراسلہ ہے۔ آخری باب 'ربھیرواگ' ایک چھوٹا سا سفرنامہ یا رپورتاژ ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ 'آخر شب کے ہم سفر' میں بیانِ قصہ کے متنوع طریقوں کو ملا کر ایک وسیع و مرکب ہیئت میں سمو دیا گیا ہے اور ارتقائے ماجرا کا کوئی موڑ اصل تکنیک کے سانچے کو توڑتا نہیں، صرف کچھ پھیلا دیتا ہے یقیناً یہ تکنیک کی ایک پیچیدہ قماش ہے، لیکن ژولیدہ یا پراگندہ نہیں ہے، اس کے سب پہلو ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور ایک کلی ہیئت میں مربوط ہیں۔ یہ تنوع، پیچیدگی اور بالیدگی 'آگ کا دریا' میں نہیں ہے۔ 'آخرِ شب کے ہمسفر' میں قرۃ العین نے بیانِ قصہ کے نوع بہ نوع جلووں سے ایک منظر آراستہ کیا ہے، جو یقیناً خوش منظر ہے، اس لیے کہ جلوے رنگارنگ ہونے کے ساتھ ساتھ ہم آہنگ ہیں۔

"آخرِ شب کے ہمسفر" میں تاریخی، معاشرتی، سیاسی و معاشی، نظریاتی و انقلابی اور رومانی جاسوسی عناصر ہم آمیز ہو کر ایک ایسے قصے کی ترتیب کا سامان کرتے ہیں جو معلومات سے پُر افکار سے مملو اور جذبات سے لبریز ہے۔ اس میں قدرت کے حسن کے ساتھ ساتھ دلِ انسان کا حسن بھی ہے اور جمال کے پہلو بہ پہلو جلال کے نظارے بھی کہیں لطافت ہے، کہیں صلابت، ایک طرف نور و نغمہ ہے دوسری طرف جنگ و جدال۔ اسی لیے یہ ناول مختلف مذاق کے قارئین کو مختلف سطحوں پر متاثر کرتا ہے۔ اس کا پیمانۂ فن یقیناً 'آگ کا دریا' سے زیادہ وسیع ہے، خواہ خالص فکر میں پہلے ناول کا مقام جو بھی ہو۔

کارِ جہاں دراز ہے

"کارِ جہاں دراز ہے" کا حصۂ اوّل ۱۹۷۷ء میں اور حصۂ دوم ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ دونوں حصّوں میں آغازِ داستان سے پہلے اقبال کا یہ شعر، جس سے کتاب کا عنوان ماخوذ ہے، درج ہے:

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

یہ بالِ جبریل کی تیسری غزل کا چھٹا شعر ہے۔ یہی شعر گویا پھیل کر ۴۸۰ اور ۴۵۹ یعنی دونوں حصے ملا کر ۹۳۹ صفحات کا ایک تخلیقی کارنامہ بن جاتا ہے۔ پہلے حصّے پر مصنّفہ نے جو ایک قسم کا نہایت مختصر پیش لفظ لکھا ہے اس میں انھوں نے اسے اپنے بھائی کی ہونہار اولاد کے نام معنون کرنے کے بعد اظہارِ خیال کیا ہے:

"اکیسویں صدی زیادہ دور نہیں۔ یہ بچے اور بچیاں آزادی کے بعد پیدا ہونے والی اس نسل میں شامل ہیں جو کارِ جہاں سنبھال چکی ہے یا سنبھالنے والی ہے۔ ہم لوگوں نے اور ہم سے پہلے والوں نے دنیا کو اپنے اپنے وقت کے لحاظ سے اور اپنی نظروں سے دیکھا تھا۔ یہ نئے لوگ اکیسویں صدی میں پہنچ کر تاریخی عوامل کو شاید ہم سے بہتر طور پر سمجھ سکیں۔"

دوسرے حصّے "پرانے لوباہ" کے عنوان سے جو پیش لفظ ہے، اس کی حسبِ ذیل سطریں لائقِ مطالعہ ہیں:

"جلد اوّل کی طرح جلد دوم میں اس سوانحی عمرانی داستان کے متعدد کرداروں کی تصاویر شامل کی جا رہی ہیں کہ پچھلے حصّے کی شخصیتوں کے مانند یہ بھی یادگارِ زمانہ لوگ ہیں: میں نے ان کو اس زیرِ تصنیف ٹرلوجی کی سوچنا دی۔ جواب آیا۔ آپ اب تک لکھے جا رہی ہیں حالانکہ آپ کو بار ہا مشہ... اکرنہ لکھ... اپنے عنوان‌نگ ونشٹنگ کرتی رہیے۔ یہ جو آپ الفاظ کے اسموک سگنل بھیجنے والی

کی سمت بھیجتی رہتی ہیں ان سے آپ کو کبھی کوئی فائدہ نہ ہوا اور بہت سے پڑھنے والے کنفیوز ہوئے یا جھنجھلائے۔ کیونکہ دھویں کی اشکال بدل جاتی ہیں۔"

بقراط ہمارے اور یحییٰ اصلی سیرس بقراط تھے اور ہمیشہ کے قنوطی کیوں کہ الفاظ گر دھواں ہیں تو کرنیں بھی ہیں ......"

برادر موش سے یہی سنا ہے۔ "اپنی سچائی کو شائستگی اور صراحت کے ساتھ بیان کرو اور دوسروں کی سنو کیونکہ ان کے پاس بھی ان کی کہانی موجود ہے اور یاد رکھو کہ زمین کی گھاس اور آسمان کے درخشاں ستاروں کی طرح تم بھی کائنات کے بچے ہو اور چاہے تمہاری سمجھ میں یہ بات آئے یا نہ آئے مگر کائنات متواتر اور پیہم اپنے اسرار منکشف کر رہی ہے اور اپنی تمام بیہودگیوں اور کلفتوں کے باوجود دنیا بڑی خوب صورت جگہ ہے۔

کدوش۔ کدوش۔ کدوش
قدوس۔ قدوس۔ قدوس
سنیکٹس۔ سنیکٹس۔ سنیکٹس

دوسرے حصے کے ٹائٹل پر دریا نورد مٹی کا گیت کے عنوان سے مصنفہ رقم طراز ہیں:

"دوستو! جلد اول میں ۱۸۰۰ء سے ۱۹۴۰ء تک کی داستان تاجیک شہزاد افسانہ خواں نے میڈیول مورخ کا سوانگ، تذکرہ نگار، درباری وقائع نویس، فیوڈل داستان گو، وکٹورین ناولسٹ، سیاسی کالم نویس اور اردو افسانہ نگار کے روپ میں آ آ کر آپ کو سنائی۔"

۱۹۴۸ء سے ۱۹۷۰ء تک کا قصہ اپنا اور پاکستانی رشتے داروں اور دوستوں کا جلد دوم میں رقم کیا گیا۔ جلد سوم میں ۱۹۶۲ء سے تا دم تحریر داستانِ کشور ہند، یہاں کے اعزا اور احباب کی، اوپر والے ایڈیٹر ڈائریکٹر نے اگر چاہا تو پیش کی جاوے گی۔

جب کراچی میں امریکن کاؤگرل اینی اوکلے نامی کے متعلق میوزیکل آیا تھا۔ ناچیز کو اسی طرح مخاطب کیا جانے لگا تھا۔ گوناگوں ایڈونچرز کے اختتام پر وائلڈ ویسٹ کی روایت کے مطابق کاؤگرل گھوڑے پر سوار گٹار بجاتی ٹیکنی کلر شفق میں چلی جاتی ہے یا خچر پر بیٹھی کنٹربری کی سمت گام بگام۔ یا میر محمد تقی کی سرائے نہٹور کا بھاٹ داستان سرا۔ یا شہر ترمذ سے باہر جیحوں پر فکر کی کشتی نازک رواں اور دوبارہ دریا، پھر بہ ہم گھومنے والا تاجیک شہزاد قصہ خواں عود اٹھا کر"

مصنفہ کے اپنے بیان کے مطابق ان کا تیسرا حصہ کتاب "ٹرائلوجی" ہے جس کے عام پڑائے ہیں ایک سوانحی عرانی داستان ہے جس کے گوناگوں ایڈونچرز (اردو میں ترجمہ کرنے والا فنکار تاجیک شہزاد افسانہ خواں، یا میڈیول مورخ یا صوفی تذکرہ نگار یا دریائی وینیتی یا فیوڈولی داستان گو یا وکٹورین ناولسٹ، یا سیاح کونفوسیس یا ادوا فسانہ نگار یا جرمن پیٹھی کسٹر بنتی کی سمت گام پلگرم، انگریزی شاعر چاسر کے کینٹربری ٹیلز ہیں) یا میر تقی کی سرائے نہتوڑ کا بھاٹ داستان یا شہر ترمذ سے باہر جیحوں پر فکر کی کشتی نازک رواں، یادریا بہ دریا یم بہ یم گھومنے والا تاجیک شہزاد قصہ خواں عود ادم اٹھا کر ہے، بلکہ یہ سب کچھ ہے۔ کبھی یہ اور کبھی وہ، یہاں تک کہ بہت ہی ڈرامائی اور سراسر رومانی انداز میں امریکہ کے وائلڈ ویسٹ کی گھڑ سوار کاؤ گرل، جو ہر مہم کے خاتمہ پر گٹار بجاتی نکلتی گرشن میں چلی جاتی ہے۔ کارِ جہاں دراز ہے کی صدیوں پہ پھیلی ہوئی داستانِ حیات بیان کرتے ہوئے قرۃ العین حیدر گویا اپنے آپ کو ان سب شکلوں میں دیکھتی ہیں جن کا ذکر انھوں نے خود کیا ہے۔ یہ سب شکلیں فنِ افسانہ نگاری کے ارتقائی مراحل سے بھی وابستہ ہو سکتی ہیں اور فن کے مختلف طریقوں کی نشاندہی بھی ان سے ہوتی ہے۔ ان شکلوں میں تاجیک شہزاد افسانہ خواں یا قصہ خواں کی تصویر قرۃ العین کی اصلیت پر تاکیدی نشان لگاتی ہے اور اسی اصلیت کے سبب تاجیک شہزاد قصہ خواں کے عود اور وائلڈ ویسٹ کی کاؤ گرل کے گٹار میں معنوی طور پر ایک اشتراک ہے۔ اسی طرح اول الذکر دریا بہ دریا یم بہ یم گھومتا ہے تو ثانی الذکر شکنی کلر شفق میں اپنی مہم جوئی کا خاتمہ کرتی ہے۔ دونوں تصویروں میں ایک فطرت پسند سیاح کی روح کام کر رہی ہے۔ یہ روح قرۃ العین کے وجود کا اشاریہ ہے۔ اس میں فکر کی کشتی نازک کا عنصر بہت ہی سادہ ہے:

> "اپنی سچائی کو شائستگی اور صراحت کے ساتھ بیان کرو اور دوسروں کی سنو کیوں کہ ان کے پاس بھی ان کی کہانی موجود ہے اور یاد رکھو کہ زمین کی گھاس اور آسمان کے درخشاں ستاروں کی طرح تم بھی کائنات کے بچے ہو اور چاہے تمہاری سمجھ میں یہ بات نہ آئے مگر کائنات متواتر اور پیہم اپنے اسرار منکشف کر رہی ہے اور اپنی تمام بیہودگیوں اور کلفتوں کے باوجود دنیا بڑی خوب صورت جگہ ہے۔"
>
> (پیش لفظ جلد دوم کارِ جہاں دراز ہے)

"کائنات متواتر اور پیہم اپنے اسرار منکشف کر رہی ہے۔" یہ نکتۂ ارتقا اقبال نے بچپن ہی میں قرۃ العین کو بتا دیا تھا اور انھوں نے اسے اپنے ذہن کی گرہ میں باندھ لیا تھا۔ بعد میں تعلیم و مطالعہ اور مشاہدہ و تجربہ نے بھی اس نکتے کی توثیق کی۔ لیکن حسنِ مزاج کے باوجود اور ایک ترقی پسندانہ رجائیت کے باوصف

قرۃ العین کا احساسِ حزن ان سے دنیا بڑی خوب صورت جگہ ہے کہلوانے کے ساتھ ساتھ اپنی تمام بیہودگیوں اور کلفتوں کے باوجود کا تلخ و تند فقرہ بھی کہلواتا ہے جو چغلی کھاتا ہے کہ قرۃ العین کے ذاتی تفکر کی سطح بہت بلند نہیں بلکہ صرف شخصی و جذباتی ہے۔ اصولی اور کائناتی نہیں۔ انھوں نے پڑھا بہت کچھ ہے مگر اپنے انفرادی تجربے و احساس سے آگے بڑھ کر سمجھنے کی کوشش بہت ہی کم کی ہے۔ اسی لیے ان کا سارا تفلسف ایک نیم پخت تصوف میں گم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اگر وہ معمولی عقلِ عام سے آگے بڑھ کر سوچنے کی زحمت گوارا کرتیں کہ آخر دنیا بیہودگیوں اور کلفتوں کے باوجود بڑی خوب صورت جگہ کیوں ہے تو انھیں پتہ چلتا کہ جس چیز کو وہ بیہودگی اور کلفت سمجھ رہی ہیں وہی در اصل اسے خوب صورت بنا رہی ہے۔ اس لیے کہ اس سے خوب صورتی کی قدر و قیمت معلوم ہوتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ دنیا کے دارالامتحان میں جو کچھ خوب صورتی ہے وہ بھی ایک آزمائش کی چیز ہے، خالقِ کائنات کی ایک نعمت ہے، جس کا شکر اگر قول و فعل کی راستی سے ادا نہیں کیا گیا تو وہ ایک فتنہ بن سکتی ہے۔ اس احساسِ حقیقت کے بعد دنیا کی آزمائشوں کو بیہودگیاں اور کلفتیں قرار دینے کی جھنجھلاہٹ سرزد نہیں ہوتی بلکہ انھیں صرف ذہن و ضمیر کے لیے ایک چیلنج اور تعمیرِ سیرت، نیز ارتقائے شخصیت کا ایک زبردست عامل تصور کیا جاتا۔ یہ حکمت کی بات ہوتی جو خود خیرِ کثیر ہے اس لیے کہ خیرِ کثیر کا سرچشمہ ہے۔ یہ حکیمانہ خیر ہی زندگی میں حسن و صداقت کا معیار ہے اور تمام انقلابات زمانہ میں صلاح و فلاح کا ضامن ہے۔ قرۃ العین کے پاس اس معیار اور ضمانت کی کمی ہے، اس لیے کہ وہ محض آزاد خیال ہیں، کسی معین نظریۂ حیات کی پابند نہیں۔ ان کے عقائد واضح نہیں۔ غالباً نظریے اور عقائد کی انھیں فکر بھی نہیں۔ عصرِ حاضر کے دانشوروں کے اس انبوہ میں وہ بھی شامل ہیں جو فقط عصری حسّیت اور تاریخی احساس وغیرہ کو اپنا مطمحِ نظر بنائے ہوئے ہے۔ اسی مطمحِ نظر کا اقرار کارِ جہاں دراز ہے کے حصۂ اوّل پر مصنفہ کے پیش لفظ کے اس بیان میں ہے:

" ہم لوگوں نے اپنے سے پہلے والوں نے دنیا کو اپنے اپنے وقت کے لحاظ سے اور اپنی نظروں سے دیکھا تھا۔ یہ نئے لوگ اکیسویں صدی میں پہنچ کر تاریخی عوامل کو شاید ہم سے بہتر طور پر سمجھ سکیں گے یہ ہر تبدیلی کو ترقی تصور کرنے کا نقطۂ نظر ہے اور اس کا مفہوم یہ ہے کہ جس طرح بیسویں صدی کے انسانوں نے تاریخی عوامل کو قبل کے انسانوں سے بہتر طور پر سمجھا تھا اسی طرح اب، شاید، ان کے بعد اکیسویں صدی والے ان سے بھی بہتر سمجھ سکیں گے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا بیسویں صدی والوں نے تاریخی عوامل کو قبل والوں سے بہتر سمجھا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب اثبات میں ہو تو یہ خود قرۃ العین حیدر کی تلاشِ ماضی سے متصادم ہوگا۔ آخر کیوں وہ گذرے ہوئے زمانوں

کی تہذیبی قدروں کے فراق میں اتنی حسرت زدہ ہیں، یہاں تک کہ حسرت کی اسی خلش میں انھوں نے "کارِ جہاں دراز ہے"، جیسی طویل سوانحی عمرانی داستان' رقم کر دی ہے؟ یہ داستان اقبال کے اس شعر کی تفسیر کے سوا کیا ہے؟

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو (ذوق و شوق ــ بالِ جبریل)

داستان کی جلد دوم کے آخری باب کے تیسرے حصّے کی سرخی یوں ہے:

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا

یہ اقبال کی مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند کے چھٹے شعر کا مصرعۂ اوّل ہے اور اس کا دوسرا مصرعہ یہ ہے:

ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

وقت کا یہ تصوّر عقل و فہم کے معاملے میں بیسویں اور اکیسویں کی تمیز نہیں کرتا، بلکہ ایک جاودانی آفاقیت کا اصول پیش کرتا ہے جس کا معیار "پیمانۂ امروز و فردا نہیں"۔ ایک بنیادی حقیقت ہے، جو ہر دور میں یکساں طور پر موجود رہی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہر انسان کی اس صداقت تک رسائی نہیں۔ یہ صداقت صرف الرّاسخون فی العلم (پختہ علم رکھنے والوں کو میسر آتی ہے یہ علم عصرِ حاضر کے تشکیک پسند مفکروں کے بالکل برخلاف یقین سے حاصل ہوتا ہے، بے یقینی سے نہیں۔ شک ظاہر ہے کہ علم کا اصلاً و عملاً منافی ہے اور محض ظن و تخمین پیدا کرتا ہے۔

بہر حال "کارِ جہاں دراز ہے" ایک اوپر والے اسٹیج ڈائرکٹر، کا ذکر دوسرے حصّے کے خاتمے پر کرتا ہے، مگر یہ بڑی مبہم سی بات ہے اور اس میں ایک قسم کی کلبیانہ جبریت (CYNICAL DETERMINISM) کا شائبہ بھی ہے۔ لہٰذا اسے کسی یقین کا حامل تصوّر کرنا مشکل ہے۔ یہ ضرور ہے کہ قرۃ العین اپنے آپ کو قنوطی (PESSIMIST) کہلانا پسند نہیں کرتیں اور اپنے کسی عزیز یا دوست کو اور یحییٰ اصلی، سیریس بقراط اور نطشے کے قنوطی قرار دیتی ہیں اور خود فرماتی ہیں کہ الفاظ اگر دھواں ہیں تو کرنیں بھی ہیں' (ملاحظہ ہو کتاب کے دوسرے حصّے کا پیش لفظ "آلے لویاہ") لیکن یہ شارعِ امید زیادہ سے زیادہ ایک مجرّد رجائیت ہے اور اس سے مطلق و مبہم ترقی پسندی کے سوا کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ قدوس۔ قدوس۔ قدوس کے آخری الفاظ بھی کدوش اور سینکٹس کے ساتھ مل کر ہمہ اوست کے صوفیانہ اسرار سے آگے نہیں بڑھتے۔

اس تجزیۂ افکار کے بعد جب ہم زیرِ نظر کتاب کی فنی نوعیت و اہمیت پر غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اس کی حقیقت یا کردار کا تعین آسان نہیں۔ مصنّفہ خود اسے سوانحی عمرانی داستان کہتی ہیں اور واقعہ یہ ہے کہ ان کے اس قول سے ہمارا کام بظاہر آسان ہوتا نظر آتا ہے۔ اس لیے کہ اس کتاب کے نہ تو سوانحی

یقیناً یہ بڑی دلچسپ داستان ہے اور اس کا موضوع عمرانی ہونے میں شبہ ہے نہ داستان ہونے میں۔ اس لیے کہ ایک خاندان کی سوانح ادوار و ممالک مصنفہ کے آباؤ اجداد اور خود موصوفہ کی عمرانی سوانح ہے۔ لیکن بہرحال یہ ایک واقعاتی کہانی ہے اور ای اسبا کی عمرانی تاریخ کے بھرپور تناظر میں تحریر کی گئی ہے۔ (ملاحظہ ہو دوسرے حصے کا پیش لفظ)۔ اس کہانی میں ایک کائناتی جہت کی طرف بھی اشارہ ہے:

"اور یاد رکھو کہ زمین کی گھاس اور آسمان کے درخشاں ستاروں کی طرح تم بھی کائنات کے بچے ہو۔" (پیش لفظ جلد دوم)

اس یاد دہانی سے عمرانی تاریخ میں آفاقیت کا رخ ابھرتا ہے:

"اپنی سچائی کو شانتی اور صراحت کے ساتھ بیان کرو اور دوسروں کی سنو، کیوں کہ ان کے پاس بھی ان کی کہانی موجود ہے۔" (ایضاً)

ہر چیز اضافی ہے اور تہذیب انسانی افراد و اقوام کے باہمی التفات و احترام اور اشتراک و تعاون پر مبنی ہے۔ اس طرح ایک فرد اور اس کے خاندان کی سوانحی عمرانی داستان، افسانۂ حیات کی ایک قاش ہے۔ لہٰذا اس افسانہ و داستان کو صنفی طور پر ناول کیوں نہ کہا جائے۔

اس فنی سوال کے جواب کا تجسس کرتے ہوئے سب سے پہلے تو ہمارے سامنے مصنفہ کتاب کا طریقِ کار آتا ہے۔ انھوں نے جلد اول کا جو تعارف بہ قلم خود لکھا ہے اس میں اپنے مخصوص انداز سے کچھ عمرانی نکات درج کیے ہیں اور کم ترین وقائع نویس کی حیثیت سے گویا چند دستاویزی حقایق کا اندراج علمی طور پر کیا ہے، لیکن تمام حقایق کے باوجود وہ ایک عالم محقق یا مورخ کے مقام پر فائز ہونے کے لیے آمادہ نہیں اور شروع ہی میں اپنی مدد کے لیے "ہاتف" کو بلا کر ایک تخیلی اور تخلیقی فضا پیدا کرتی ہیں اور اردوے شاہ جہانی کے ان تین گمنام، ویران محلوں کی روداد لکھ ڈالنے کا بیڑا اٹھاتی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ اقرار کرتی ہیں:

"مجھے چیزوں کی ابتدا کو جاننے کی ہمیشہ ٹوہ رہی۔" (ص۱۳)

آگے چل کر مصنفہ اپنی "ٹوہ" کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہیں:

"تو ان کھنڈروں کے تہ خانوں میں سے ملفوظات اور تاریخ اور تذکروں اور شجروں کے انبار برآمد ہوئے اور حیرت ہوئی کہ تاریخی وقت سے مسلک عبرانی عربی روایت کے ورثا نام اور واقعات کو ریکارڈ کرنے کے کتنے شایق اور ماہر اور عادی تھے۔" (ایضاً)

پھر لکھتی ہیں کہ:

"آج تقریباً دس برس ہوتے ہیں کہ اس داستان کے لیے کام کرنا شروع کیا۔" (ایضاً)
یہ گویا ایک تحقیقی منصوبے (RESEARCH PROJECT) پر کام کرنے کی اطلاع ہے۔ چنانچہ
اس کی چند سطروں بعد یہ تحقیقی نکتہ بھی پیش کیا جاتا ہے:

"موجودہ داستان مغربی ایشیا سے ہندوستان پہنچ کر اسی عہدِ دلاوری میں شروع
ہوتی ہے لیکن عمرانی لحاظ سے یہ زمانہ اس سے زیادہ اہم ہے کہ اسی وقت سے ہماری مخلوط
تہذیب اور زبان و ادب کی داغ بیل پڑنا شروع ہوئی۔" (ص۱۳)

اب مخلوط و مشترک ہندوستانی تہذیب کی ایک تاریخی و عمرانی تشریح ملاحظہ ہو:

"جاننا چاہیے کہ شمالی ہند پر تورانی فوجی تسلط کے دورِ اولین میں ترکستان و ایران
کے مشائخ اور ملٹری ایڈونچرز انبوہ در انبوہ یہاں پہنچ رہے تھے اور اس ملک کی فیوڈل
راجپوت سوسائٹی تہ و بالا ہو رہی تھی۔ ان غیر محفوظ و متزلزل ایام میں مسلمان اور ہندو عوام
کے لیے ان درویشوں اور ترک اور راجپوت فوجی سرداروں کا کلچر ہیرو اور فوک ہیرو
بننا ناگزیر تھا۔ اس TRAUMATIC عہد کی یاد دیرپا ہے۔" (ص۱۵)

"کلچر ہیرو" اور "فوک ہیرو" کے الفاظ اشارہ کرتے ہیں کہ کتاب کی جہت کیا ہوگی۔ چناں چہ
علم الانسان کا ایک لسانی نکتہ ہمارے سامنے آتا ہے:

"انتھروپولوجی کی اصطلاح میں جس شے کو "کلچر پرسنلٹی" کہا جاتا ہے۔ زبان و لہجہ اس کا
اہم جزو ہیں۔ شمال مغربی دوآبے کے لوگوں کی اس کلچر پرسنلٹی کی ایک ہلکی سی جھلک شاید آپ
کو ایک قصبے ہٹور کی کہانی میں نظر آسکے، گو یہ کہانی محض قدیم تاریخ اور قصبہ ہٹور
پر مبنی نہیں۔ ۷۰۰ء کے دمشق سے شروع ہو کر دیس دیس ہوتی ۱۹۷۶ء تک پہنچتی ہے۔" (ایضاً)

اس کے بعد مصنفہ زیرِ تبصرہ کتاب کو ایک "سوانحی ناول" قرار دے کر اس کے "مختلف النوع ماخذوں"
کا کچھ ذکر کرتی ہیں اور آخر میں سوانحی ادب کی معنویت و عصریت پر روشنی ڈالتی ہیں:

مغرب میں کسی ادیب یا شاعر کا نام لیجیے۔ ہربرٹ ریڈ ورجینیا وولف۔ شان او کیسی
ولیم بٹلر ییٹس اوزبرٹ سٹ ویل ایلزبتھ بووِن اسپنڈر۔ اشروڈ۔ سارتر۔ سیمون دوبووا
اور ان کے لکھے ہوئے سوانحی ادب کا انبار آپ کو مل جائے گا۔
اس نوع کی درجنوں تازہ ترین کتابیں ہر مہینے انگلستان اور امریکہ میں چھپ رہی ہیں۔
اجتماعی ناول رائٹرز نوٹ بک اور فیملی ساگا ان کے علاوہ (ہمارے ہاں ان اصناف

ادب پر بہت کم توجہ دی گئی ہے) بالخصوص فیملی ساگا آج کل انگلستان میں از حد مقبول ہیں کیونکہ
وہاں فیملی ختم ہو چکی ہے۔ ہاں سوویت انقلاب سے پہلے کے اپنے چینی مشترکہ خاندان کا نقشہ
کھینچ چکیں۔ امریکہ میں اشکنازی یہودی کنبوں کے قصوں کا زور ہے۔ اسکنازی یہودی
اور اینگلو سیکسن مسیحی دونوں متوازی سماج اپنی اپنی کھوج میں مصروف ہیں۔ بازیافت کی
یہ کوشش جب معاشرہ متزلزل ہو زیادہ شدت سے کی جاتی ہے۔" (صلا۔۱۶)

آخری جملہ قرۃ العین حیدر کے پورے فن کی مخصوص جہت کا اعتراف ہے۔ اس اعتراف کی وضاحت
توثیق بعد کے اس بیان سے ہوتی ہے:

"ذاتی طور پر میرا بیشتر ادب پرستین۔ گمشدہ زمانوں کی تلاش پر مبنی ہے۔" (ایضاً)

اب زیرِ نظر سوانحی ناول، کی تکنیک اور صنفِ ادب، کے بارے میں بھی مصنفہ کا بیان پڑھیے:

"جوں جوں یہ کہانی آگے بڑھتی گئی اس نے میرے لیے ایک ادبی ایڈونچر کی صورت
اختیار کرلی۔ عرصہ ہوا جب رالف ہسل نے مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ایک "لائف اینڈ
ٹائمز" قسم کی چیز لکھنا چاہیے۔ اس وقت اس کتاب کا کوئی تصور میرے ذہن میں نہ
آیا تھا لیکن جب لکھنے بیٹھے تو تکنیک اور صنفِ ادب آپ سے آپ بن جاتی ہے اور
حقیقت افسانے سے عجیب تر ہے۔ چنانچہ ایک سوانحی ناول ہے" (ایضاً)

"گم شدہ زمانوں کی تلاش" قرۃ العین حیدر، میرے بھی صنم خانے، سے ہی کرتی رہی ہیں کبھی سفینۂ
غمِ دل، میں بیٹھ کر اور کبھی، آگ کا دریا، میں ڈوب کر؛

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

(اقبال: ذوق و شوق — بالِ جبریل)

—— فانی اصنامِ خاکی کی جو یادیں قرۃ العین کے شخصی، خاندانی، نسلی اور ملی حافظے میں نقش ہیں اور
ان کے ذہن کی ساری پونجی ہیں ان کی عکاسی کے لیے متعدد ناول اور لاتعداد افسانے لکھ کر بھی جب وہ
فارغ نہ ہو سکیں تو انھوں نے "کارِ جہاں دراز" کا فیملی ساگا (FAMILY SAGA) تحریر کرنا شروع
کیا اور ابھی تک اس کی دو جلدیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں۔ ان جلدوں کے "ساگا" ہونے میں کوئی شبہ
نہیں۔ یقیناً یہ داستان کی طرح پُر اسرار اور دل چسپ ہیں قاری انھیں پڑھتے ہوئے ایک مبہم
تجسس کے عالم میں رہتا ہے۔ اسے کبھی حیرت ہوتی ہے کبھی مسرت، کبھی حسرت اور ساتھ ساتھ عبرت۔

حزن و الم کا احساس بھی جا بجا ہوتا ہے۔ ہر حال میں نیرنگیِ زمانہ کا طلسم قائم رہتا ہے اور پڑھنے والا واقعات و حادثات کے تسلسل میں تمثیلِ حیات کے کرداروں کے ہمراہ زندگی کا سفر طے کرتا ہے۔ ایک سیاح کی طرح حوادث اور مناظر کا مشاہدہ کرتا ہے۔ گردشِ ایام اور سرگزشتِ انسان اسے مبہوت، مسرور اور محزون، باری باری سے یا بیک وقت کرتی ہے۔ اس طرح یہ ساگا، کسی ایک فیملی کی داستان سے بڑھ کر اولادِ آدم بنی نوع انسان کے پورے خاندان کا قصہ ہو جاتا ہے۔ اس میں عمرانیات اور انسانیات کے پہلو پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس میں آفاق کی آیات کا جلوہ نظر آتا ہے۔ یہ جلوۂ عام محدود وہیں ہوتا ہے جہاں روداد نویس کی نگاہ محدود ہونے لگتی ہے۔ یہ تحدید بھی بیانات کی حد تک ہے، ورنہ مضمرات و اشارات کی حد بندی نہ تو مصنف کر سکتا ہے نہ اس کا قاری۔ یہ تخیل کا کرشمہ ہے اور قاری کے معمولی ذہن سے بھی آگے بڑھ کر رونما ہوتا ہے۔ "کارِ جہاں دراز ہے" میں تخیل کی یہ کار فرمائی بہت زیادہ ہے، ورنہ اگر مصنفہ نے فقط دستاویزات کی وقائع نویسی پر اکتفا کی ہوتی تو ہم زیادہ سے زیادہ اسے سوانحی ادب کے طاق پر رکھ کر اس سے فارغ ہو جاتے، لیکن یہ ادبی ایڈونچر، ایک خاص گوشے سے صدیوں کے لائف اینڈ ٹائمز کی تصویر کشی کرتا ہے اور "ایامِ عرب" سے آگے بڑھ کر "ایامِ انسان" کا مرقع پیش کرتا ہے۔ چنانچہ ایک سوانحی ناول ہے۔

لیکن قرۃ العین حیدر کا یہ بیان صحیح نہیں کہ جب لکھنے بیٹھے تو تکنیک اور صنفِ ادب آپ سے آپ بن جاتی ہے۔ تکنیک اور صنفِ ادب کبھی آپ سے آپ نہیں بنتی۔ جس کو فن کار کسی صنف یا تکنیک کا موجد سمجھا جاتا ہے اس کا بھی ہر عمل اس خودکار طریقے سے سرزد نہیں ہوتا، وہ بھی کچھ سوچ سمجھ کر اپنے خیالات کے اظہار کو ایک معین واضح، قابلِ فہم اور موثر شکل دیتا ہے جب کہ واقعہ یہ ہے کہ کوئی تکنیک اور صنف دفعتہً ایجاد نہیں ہوتی، بتدریج ترقی کرتی ہے اور اس ترقی میں تراش خراش کا عمل جاری رہتا ہے جس میں قصد و ارادہ اور منصوبہ و تنظیم کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ قرۃ العین تو بہر حال کسی صنف یا تکنیک کی موجد نہیں ہیں، جب وہ زیرِ نظر تصنیف کو سوانحی ناول کہتی ہیں تو سوانح اور ناول ان کے بہت قبل سے تحریر کیے جاتے رہے ہیں، اردو اور انگریزی وغیرہ سبھی زبانوں میں۔ جہاں تک سوانح اور ناول کے مرکب 'سوانحی ناول' کا تعلق ہے۔ یہ اگر اردو ادب میں کم یاب بلکہ نایاب بھی ہو تو انگریزی میں اس کے نمونوں کی نشان دہی خود قرۃ العین نے کی ہے۔ اردو میں بھی اگر تاریخی ناولوں کے عظیم الشان سرمائے کا تنقیدی تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ عبدالحلیم شرر سے نسیم حجازی تک نے ایک قسم کے 'سوانحی ناول' لکھے ہیں اور تاریخی ناول نگاری کے فن میں نسیم حجازی قرۃ العین سے کئی قدم آگے ہیں بلکہ ناول نگاری کی صنف اور تکنیک کے اعتبار سے نسیم حجازی کی فنکاری خود قرۃ العین کے لیے ایک نمونہ بن سکتی ہے، لیکن چوں کہ نسیم حجازی نے اپنے آپ کو تاریخی

ناول نگاری تک محدود رکھا ہے اور عام معاشرتی ناول کی طرف توجہ نہیں دی ہے۔ لہٰذا یہاں قرۃ العین حیدر کے ساتھ ان کا موازنہ مقصود نہیں۔

قرۃ العین کے ’’فیملی ساگا‘‘ کی فہرستِ ابواب پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ جلد اوّل اور جلد دوم کی تفصیل کے ساتھ، فصلِ اوّل، فصلِ دوم، فصل سوم اور فصلِ چہارم وغیرہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ نقشہ کسی علمی کتاب کا ہے۔ سوانحی ناول میں یہ نقشہ ترتیب کیوں اختیار کیا گیا؟ غالباً سوانح اور سرگزشت کو ایک ستاویزی شکل دینے کے لیے۔ ظاہر ہے کہ تکنیک آپ سے آپ نہیں ابھری، بلکہ سوچ سمجھ کر مرتب کی گئی۔ اس کا مقصد بداہتہً یہ ہے کہ تصنیف کو محض افسانہ نہ سمجھا جائے، حقیقت تصور کیا جائے۔ خواہ وہ افسانے سے عجیب تر ہی کیوں نہ ہو۔ یہ ناول کو سوانح کا رنگ دینے کی کوشش ہے۔ یا سوانح کو ناول کا؟ دونوں ہی باتیں ممکن ہیں اور اسی امکان نے سوانحی ناول، کا مرکب وجود میں آیا ہے۔ اس مرکب میں کلچر، ہیرو اور فوک ہیرو قسم کے انسانوں کو زندہ کیا گیا یا ادب میں زندۂ جاوید بنانے کی سعی کی گئی ہے۔ گرچہ قصے کے سبھی کردار اور کرداروں کے سبھی واقعات ہیرو اور ہیروازم کے نہیں ہیں۔ بہت سے معمولی کردار اور معمولی واقعات درج کیے گئے ہیں۔ انھیں ہیروز کے لواحقین، اعزا اور رفقاء اور روزمرہ کے معمولات و اشغال کہا جا سکتا ہے۔ درحقیقت یہی لواحقین اور معمولات سوانح کو ناول بناتے ہیں، ورنہ کتاب فقط بہادروں کی سرگذشت اور ایک تاریخ شجاعت بن جاتی۔ اس کے باوجود اس ’سوانحی ناول‘ کو تاریخی ناول سے بالکل ممیز کرنا آسان نہیں، خاص کر جلد اوّل تاریخی ناول کا آب و رنگ رکھتی ہے۔ گرچہ یہ جلد مصنفہ کے والد سجاد حیدر یلدرم کی سوانح ہے۔ مگر کل ۴۰۸ صفحات میں شروع کے ۱۱۳ بیشتر خاندان کے بزرگوں اور ان کے زمانوں کی سرگذشت ہیں جبکہ صفحہ ۱۳۱ سے آخر تک جلد اوّل کے خاص ہیرو کی وفات (۱۹۴۳ء) کے بعد کا قصہ ہے جس میں ان کے پس ماندگان کی پاکستان کی طرف ہجرت پر (جلد اوّل تمام شد) کی تو سین لگی ہوئی ہے۔ پھر سجاد حیدر بھی ملک و ملت کے تاریخی تناظر میں اپنی شخصیت و سیرت کے جلوے دکھاتے ہیں۔ دوسری جلد بھی تاریخ کے سائے ہی میں پلتی ہے۔ گرچہ بیشتر مصنفہ اور ان کے اعزا و احباب کی سرگذشت ہے جس کا مرکز پاکستان ہے۔ بہر حال اندازِ بیان دونوں جلدوں میں تاریخ و سیر کو سوانح اور سوانح کو داستان بناتا ہے۔ مصنفہ نے بڑے اہتمام سے تذکرہ نگار اور وقائع نویس کو، جو وہ خود ہیں، قصہ گو کے روپ میں پیش کیا ہے اور سلسلۂ واقعات کے ہر مرحلے پر دور اور ماحول کے لحاظ سے قصہ گو کو مختلف خطابات سے نوازا ہے۔ اس تکنیک سے قارئین کے سامنے برابر ایک قصہ موجود رہتا ہے اور ہر بیان کو داستان بناتا ہے واقعہ یہ ہے کہ قرۃ العین کا اسلوب نگارش ہی ایک داستان گو کا ہے وہ علم و فن اور تاریخ و سوانح کی جو باتیں بھی کرتی ہیں اس میں طرز گفتار قصہ گوئی اور افسانہ نویسی کا ہوتا ہے۔ وہ بات بات سے افسانہ پیدا کرتی ہیں

اور اس کے افسوں سے ہر بات کو دل چسپ بناتی ہیں۔ وہ زمانے کی رو میں ایک بسیط شعور کی رو کا طلسم قائم کرتی ہیں۔ زندگی کے رموز ان کے ذہن میں اسرار بن کر منعکس ہوتے ہیں اور ان کا فن اسی پُراسرار عکس کو نقش کرتا ہے:

"لیکن یہ کہن سال قصہ گو جس کا دوسرا نام وقت ہے بڑا کائیاں ہے۔ فرنگیوں کے بنوائے ہوئے اس کتب خانے میں داخل ہو کر اسے معلوم ہو چکا ہے کہ اندازِ بیان، موضوع اور اسالیب بدل گئے۔ یہ بھارت ورش ہے نہ ہندوستان جنت نشان۔ یہ برٹش انڈین ایمپائر ہے اور وہ خود اب وکٹورین انگلستان کے باسی تباسی اسالیب کی نقل کرنے والا ایک کولونیل ادیب۔ چنانچہ اب وہ "بطرزِ جدید" ناول لکھے گا۔" (ص۱۱۱ جلد اول)

اس سے قبل کے پیراگراف میں اسی قصہ گو کا یہ خاکہ ملاحظہ ہو:

"پیرمرد تا حیک نژاد بیوقوف نہیں ہے۔ میکالے کا نام سن چکا ہے۔ عصا ٹیکتا سیدھا لٹن لائبریری پہنچتا ہے۔ جہاں لیمپ روشن ہیں۔ ایک میز پر بیٹھ کر بستے سے پہلے کاغذات نکالتا ہے۔ اچانک غصے سے ان کو نیچے ردّی کی ٹوکری میں پھینک دیتا ہے۔ پھر ذرا کی ذرا توقف کرتا ہے۔ ممکن ہے حاشیوں کے لیے ان قدیم ملفوظات، شجروں، حکایتوں، عجائب، قصص کی حاجت ہو جھک کر لرزاں ہاتھوں سے وہ کاغذ چنتا ہے۔ واپس داخلِ دفتر کر دیتا ہے جب تک زندہ ہے انھیں حرزِ جاں بنائے رہے گا۔ گو خراسان کے قدیم داستان طرازوں کی طرح جان گیا ہے کہ اس کا زمانہ ختم ہوا اور اب کوئی ابوالقاسم فردوسی طوسی اس کی ترجمانی اور ہم نوائی کے لیے نہیں آئے گا۔" ایضاً

فصلِ سوم کے پہلے باب "نیچری فوج" کا خاتمہ ہے۔ اس کے بعد دوسرا باب کچی بارک اس طرح شروع ہوتا ہے:

"بیالے خامۂ نیرنگ پرداز — آہا ماہتاب عالم تاب نے اچانک زمین و آسمان منور کر دیے۔ ہوا لطیف و خوش گوار دلوں میں عجیب مسرت و فرحت پیدا کر رہی ہے۔ ہمارا ناولسٹ دوست مناظرِ فطرت سے لطف اندوز ہوتا لائبریری سے نکل کر صحن چمن سے گزرتا ایک بورڈنگ ہاؤس کی سمت روانہ ہوتا ہے۔ چہار طرف زمیں زمرد رنگ کو زمرد کے ہم سنگ، تبارک اللہ یہ باغ جناں ہے یا روضۂ رضواں۔ در و دیوار ندرت بار، مشاطۂ صبا گلکار۔ سلما نانو تی بھن کر ہمارا ناولسٹ دوست ایک بلڈنگ کے ورانڈے میں پہنچ کر کروں

کمروں جھانکتا ہے۔ ہر روم کے اندر نوجوانانِ چمن معروفِ مطالعہ ہیں۔ ایک دروازے پر پہنچ کر ٹھٹھکتا ہے۔ اندر کا سین دیکھتا ہے۔ اینٹوں کا فرش، سیلی ہوئی دیواروں کے نزدیک تین چار پائیاں، سرہانے بے روغن کی میزیں، ایک ایک کرسی، کھونٹیوں پر کپڑے، ترکش کوٹ، ترکی ٹوپیاں، چار پائیوں کے نیچے ٹرنک اور ڈواشن کے لوٹے۔" (ص۱۱۳-۱۱۲)

یہ گویا سجاد حیدر یلدرم کے بزرگوں کے دورِ قدیم سے نکل کر خود یلدرم کے عصرِ جدید میں داخل ہونے اور تاریخ ہند کے ساتھ ساتھ ادب اردو میں تغیر کی مرقع نگاری اور انقلاب زمانہ کی داستان طرازی ہے۔ مواد عمرانی ہے، طرزِ بیان ادبی جو تاریخ کو ناول بناتا ہے۔ اس طرح سے وقائع سوانح بن جاتے اور سوانح میں افسانوں کا رنگ آجاتا ہے۔

جلد اول کی آخری فصل یازدہم کے باب ہم جلوۂ گل اور رنگِ گل ہوتے ہیں ہوا دونوں میں مختلف کرداروں کی زبانی نیز اپنے قلم سے مصنفہ خاندانی سوانح پر یہ تبصرے درج کرتی ہے:

"ان تینوں بھائیوں کی پے در پے اموات کے بعد وہ نظامِ کہن اب ختم ہوتا نظر آرہا تھا قدیم اقدار، ترحہ آسایش زندگیاں، فیوڈل بنیادوں پر استوار انسرشاہی معاشرہ عنقریب معدوم ہونے والا تھا۔" (ص۲۹۰-۲۹۷)

"اور وقت اور FAMILIAL CHARISMA گویا بغداد باستان کی گلیوں سے ایک پر چھائیں نمودار ہوئی۔ شہرِ حیرت کا کبڑا۔ گم سم بوڑھا بین مین، فادر ٹائم۔" (ص۴۶۹)

"زندگی کسی زمانے میں آسان نہیں رہی، ورنہ اتنے پیغمبر اور اولیا نہ آتے۔" (ص۳۲۳)

"پرانی فیوڈل اقدار کی جگہ نئی مڈل کلاس مورمنٹ... یعنی سردار امیر خاں ایک طرف اور شاہ ولی اللہ اور سر سید دوسری طرف۔" (ص۳۳۷)

"ہمارے ہاں PATRIARCHAL سوسائٹی کی ویلوز موجود رہیں۔" (ایضاً)

"محرومیاں اور مصائب ہمیشہ اضافی ہوتے ہیں۔" (ایضاً)

"زندگی کیوں؟ موت کیوں؟ اور بے پایاں کائنات اور لامتناہی ازل و ابد کے درمیان حیاتِ انسانی کا حباب آسا موہوم وقفہ۔ باسٹھ ترسیٹھ برس یا اس سے بھی کم، یا اس سے چند سال زیادہ۔ اور یہ سب تعلیم و تربیت۔ جدوجہد، تجربے، تفکرات، غم و اندوہ، ناکامیاں، مسرتیں اور اچانک فنا یعنی دنیا کے بازار میں تہی دست آئے اور تہی دست گئے۔" (ایضاً)

اس قسم کے نیم فلسفیانہ، نیم صوفیانہ تبصرے قرۃ العین کے سبھی ناولوں میں پائے جاتے ہیں۔ اور زیر نظر سوانحی ناول میں ان کی کثرت و شدت بالکل قابلِ فہم ہے۔ وقت کے پس منظر میں زندگی کی بدلتی ہوئی سوانح، خواہ اس کا تعلق جن افراد، خاندانوں اور معاشروں سے ہو، ظاہر ہے کہ بہت عبرت خیز اور فکر انگیز ہے۔ اس سوانحی ناول میں گردشِ ایام کا اندراج بہت بامعنی نہ ہوتا اگر اس قسم کے خیال انگیز تبصرے نہ پائے جاتے۔ ظاہر ہے کہ یہ ناول ایک مطالعۂ حیات اور اس اعتبار سے مشاہدۂ کائنات ہے۔ لہٰذا حیات و کائنات کا مشاہدہ و مطالعہ اپنے نتائج و اسباق رکھتا ہے جن کے اظہار کے بغیر وہ معتبر نہیں ہو سکتا تھا۔ بہر حال، کتاب میں سوانح کے رنگ کے ساتھ ساتھ ناول کا آہنگ کس ہم آہنگی سے چلتا ہے، اس کی کچھ جھلکیاں دیکھیے۔ جلد دوم کا پہلا باب تاریر درد رنگ اس طرح شروع ہوتا ہے :

دسمبر کا مدھم آفتاب بہت جلد اور اچانک غروب ہو جاتا ہے شفق کی روشنی رات کے اندھیرے میں تبدیل ہو چکی تھی اور لاہور کے نیم تاریک والٹن ایئر فیلڈ کی لہریں مارتی اونچی گھاس تیز سرد ہواؤں میں ہرے دریا کی طرح بہہ رہی تھی۔ ہوائی اڈے کا سرمئی سپاٹ میدان سنسان پڑا تھا۔" (ص ۹)

چوتھا باب 'پھر چراغ لالہ' — مالکونس اس طرح ختم ہوتا ہے :

" اب گلاب کے پھولوں پر شبنم کے قطرے منجمد ہو جاتے تھے۔ اس موتی پر سورج کی کرن اور میں نے آتش دان کے آگے بیٹھ کر افسانہ بعنوان "کیکٹس لینڈ" لکھا اور باغ میں خزاں زدہ پھولوں کی روحیں آوارہ ہوئیں اور انگور کی بیلوں پر سرد زرد دن روشنی پھیلی اور شہر کے بازاروں میں چیتھڑے لپیٹے سرخ گالوں والے پُر امید بچے چائے خانوں کے سامنے جمع ہوئے اور جنوری شہر میں سرد ہواؤں کے ریلے بہتے ہوئے آ کر جلیتان کے پہاڑوں سے ٹکرائے اور برف پڑی تو" (ص ۲۱)

آخری فصل سے قبل کی فصل پانزدہم کے آخری سے قبل کے باب میں دکھلایے لے جا کے پیچھے مصر کا بازار، کا ایک اقتباس یہ ہے :

" اب سورج ڈھل رہا تھا۔ اہرام کے چاروں طرف حد نظر تک خوش گوار دھوپ۔ قاہرہ کے شہری سائیکلوں، اسکوٹروں اور موٹروں پر لد کر ہوا خوری کے لیے آئے ہوئے تھے۔ شہر کی فلک بوس جدید عمارتوں کے بعد اہرام یکلخت چھوٹے چھوٹے کھلونے معلوم ہوئے۔ ان گنت مصری ٹیڈی بوائز اور گرلز اہرام پر چڑھتے اس کی چوٹیوں کی طرف جا رہے تھے یا نیچے اتر رہے تھے۔"
(ص ۳۸۹-۹۰)

دوسری جلد میں عصری حیثیت بہت تیز ہے اور جدید تمدن کے جلوے نیز مستقبل کے اشارے جہاں تہاں بکھرے ہوئے ہیں۔ انہی کے درمیان مصنفہ کی شدید و لطیف حسِ مزاح بھی اپنا رنگ دکھاتی ہے :

"مشرق اور مغرب میں ذہنی طور پر بیک وقت اور جغرافیائی طور پر باری باری زندگیاں گزارنا برِ صغیر ہند و پاک کے PRIVILEGED طبقے کا نارمل پیٹرن بنتا جارہا تھا۔"
(صـ ۱۵۹)

"ہاں، لیکن وہ زیادہ تر یورپ اور روس کے عیسائی یا یہودی تھے۔ یا آرمینیا اور لبنان کے عیسائی اور بہر حال اس کلچر میں شامل تھے۔ آج مشرق کے عیسائی لوگ جو لا جا کر بس رہے ہیں ان کا کلچر ٹرانسفر کا تجربہ غالباً مختلف ہوگا۔" (صـ ۲۲۵)

"ہم سے اگلی پیڑھی اسپیس ایج کی ہے۔ تم لوگ نیوکلیر دور میں پروان چڑھے۔" صـ ۳۴۹

"سو برس میں دنیا کہاں سے کہاں جا پہنچی تو خیال فرمائیے کہ اب جس تیز رفتار سے ترقی جاری ہے۔ اگلے سو برس کے بعد کے حالات اگر آپ یا اچھوں یا نورافشاں دیکھ پاویں تو آپ تینوں کی گھگھی بندھ جاوے۔ اگر آپ ۲۰۵۰ء میں موجود ہوں۔" (صـ ۳۴۳)

" آج کل مغرب میں خود وجودیت کے علاوہ کیتھولک وجودیت بھی اچھی جارہی ہے۔ آپ اسلامی خود وجودیت کا اجرا کر ڈالیے اور اس پر آسٹریلیا میں لکچر دے آئیے۔ بعد ازاں حنفی خود وجودیت، شیعی خود وجودیت وغیرہ کے ذیلی مدرسہ ہائے فکر قائم کیے جاسکتے ہیں۔ بہت رونق رہے گی۔" (صـ ۲۷۰)

وقت کا تصور بھی جو شروع سے قرۃ العین کے ناولوں میں نمایاں رہا ہے کارِ جہاں دراز ہے کا خاص پس منظر ہونے کے علاوہ جا بجا تبصروں میں ابھرتا ہے اور پہلے سے زیادہ گہرا ہو کر جزوِ قصہ بن گیا ہے :

"اور جب انسان مر جاتا ہے تو وہ اور آج سے پانچ ہزار سال قبل مرے ہوئے لوگ ایک ہو جاتے ہیں، ہم جب زندہ ہوتے ہیں محض اس وقت تک ہی نئے اور مختلف اور جدید رہتے ہیں۔ یہ بہت خوفناک خیال ہے۔" (صـ ۲۹۳)

"ابھی میں خود مستقبل سے نکل کر آیا ہوں۔ میں وقت ہوں جو زندگی کا کنڈکٹر رہتا ہے۔"
(صـ ۳۵۴)

" تاریخ کے تانے بانے کو ملا کر تاریخ کی مجموعیت میں حیرت انگیز ربط پیدا کرنا جو پہلے سے

موجود ہے صرف ہم اسے نہیں پہچانتے) پروفیسر ٹوٹیٹی کا کمال تھا۔" (ص۲۷۵)
"بچارا وقت نکلا جا رہا ہے اور کچھ نہ کیا۔" (ص۲۷۷)
"..... کہ ہر دور گذشتہ کی جھلکیاں اگر دورِ حاضر میں دیکھی جائیں تو مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں۔ ہم لوگ آنے والے زمانے میں کسی ترکیب سے زندہ کر دیے جائیں تو مضحکہ خیز معلوم ہوں گے، مگر ایک انسان اپنی زندگی اور اپنے زمانے کے مختلف اور متضاد ادوار کو بہ آسانی برتتا جاتا ہے۔" (ص۲۲۱)

یہ وقت کا اضافی تصور ہے اور تاریخ کی مجموعیت کو نہایت معنی خیز اور فکر انگیز انداز سے پیش کرتا ہے، 'کارِ جہاں دراز ہے' کا پورا منصوبۂ تخلیق اور نقشۂ ترتیب اسی تصور پر مبنی ہے۔ اس کے تحت ماضی کی تلاش، حال کا جائزہ اور مستقبل کا اندازہ، بن جاتی ہے۔ یہ ایک حقیقت افروز ترکیب خیال ہے:

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا؟
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات!

(اقبال: مسجدِ قرطبہ۔ بالِ جبریل)

زیرِ نظر جلد مصنفہ کی خود نوشت سوانح عمری بھی ہے۔ لہٰذا اس میں ان کے فکر و فن اور موضوع و اسلوب پر کسی نہ کسی عنوان سے روشنی ڈالی گئی ہے، جس سے ناول نگار کے ذہن کی تہوں کا کچھ سراغ ملتا ہے اور ان کی فنکاری کے بعض اہم پہلوؤں پر تاکیدی نشان نظر آتا ہے:

"جلا وطن میں حقیقی کردار تخلیق کیے گئے ہیں اور ایک کچا پکا اور بھرپور احساسِ زندگی کو چند صفحات میں سمیٹ لیا گیا ہے۔ تکنیک کا پختہ تعمیری شعور موجود ہے، کیوں کہ پیش کرنے اور سنانے کا انداز اکثر امپریشنسٹک ہے..... مصنفہ کے کردار ایک نئی دنیا میں قران پڑھ رہے ہیں اور نئے ایشیا کی جھلکیاں ان میں نظر آتی ہیں۔ جن کی جلا وطنی خالص جغرافیائی کے بجائے روحانی ہے..... چند اہم نسوانی کردار، چند STROKES میں تخلیق کر کے ایک پوری دنیا روشن کی ہے، وہ تاریخ میں سے چپکے گزرتے ہوئے دل میں روتے جاتے ہیں۔ جذبات کی توسیع اور ان کی نشو و نما کا ایک فرسٹ ریٹ ٹیلنٹ مصنفہ کے فن کو جو MASTERY کی حدوں کو چھو لیتا ہے، مغرب میں متعارف ہونا چاہیے۔" (ص۲۴۱-۲۴۲ امریکن ناولسٹ جینز۔ ٹی فیریل کا تبصرہ) لاتم نہ صرف مشرق اور مغرب کے سوالات کا سامنا کر رہی ہو بلکہ ماضی کی طرف بھی دیکھتی ہو۔ جب کہ تم اور

تمھاری نسل اس نئی اور تبدیل ہوتی ہوئی دنیا میں نئے نئے جذبات (FEELINGS) کے لحاظ سے تم اہم تخلیقی کام کرسکتی ہو۔ تمھارے زیرِ تصنیف ناول (آگ کا دریا) میں ناموں کی تکرار بھی ایک اہم نکتہ ہے۔ جلاوطن میں POETIC INTENSITY میں نے تمھاری OBJECTIVITY اور GRASP OF SOME INTERNAL POINT OF RELATIONSHIP پر یہاں بہت کچھ لکھا اور کہا ہے۔ تمھارے ناول کے ہندو مسلم نوجوان میرے عہد کے نوجوانوں سے اس قدر مختلف ہیں ''۔(۲۲)
(امریکن ناولسٹ کا مکتوب بنام قرۃ العین حیدر)

"احساسِ زندگی'، 'تکنیک کا پختہ تعمیری شعور'، 'امپریشنسٹک رنگ'، 'ایشیائی جھلکیاں'، 'جلاوطنی خالص جغرافیائی کے بجائے روحانی'، 'چند اہم نسوانی کردار'، 'تاریخ میں سے چکر اکر گزرتے ہوئے دل میں روتے جانے'، 'جذبات کی توسیع اور ان کی نشو و نما'، 'نہ صرف مشرق اور مغرب کے سوالات کا سامنا بلکہ ماضی کی طرف بھی'، 'جذبات کے لحاظ سے اہم تخلیقی کام'، 'ناموں کی تکرار بھی ایک اہم نکتہ'، GRASP OF SOME INTERNAL POINT OF RELATIONSHIP, POETIC INTENSITY اور OBJECTIVITY جیسے تنقیدی نکات جو امریکی ناول نگار نے قرۃ العین کے ذہن و فن کے متعلق پیش کیے ہیں قابلِ غور ہیں۔

یہ نکات بیشتر وہی ہیں جو میں نے گزشتہ سطور میں جا بجا پیش کیے ہیں لیکن ان میں بعض وضاحت طلب ہیں۔ امپریشنسٹک وہی چیز ہے جسے اردو میں تاثراتی کہا جاتا ہے اور اس کا اصطلاحی مفہوم ادبی تنقید میں یہ ہے کہ ادیب کسی صورتِ حال کے متعلق اپنے تاثرات پیش کرے اور واقعات کا بیان ادیب کے ذہن کے حوالے سے ہو، جو کیفیت اس پر گزرے وہ اسی کو رقم کرے اور ہر چیز کو اپنے شعور میں رنگ دے۔ یہی وہ طریقِ کار ہے جسے شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) بھی کہا جاتا ہے اور اسی جہت سے جیمس جوائس اور ورجینا وولف دونوں کے فن کے لیے تاثراتی طرزِ بیان اور شعور کی رو کے اسلوب اظہار کا استعمال کیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ہر ناول اور ناول کا ہر حصہ بالکل تاثراتی یا شعور کی رو پر مشتمل نہیں ہے بلکہ انھوں نے سادہ بیانی، راست بیانی اور کچھ دستاویزی طریقِ بیان سے بھی کام لیا ہے جس چیز کو شعور کی رو کہا جاتا ہے، اس کا سب سے نمایاں اظہار 'آگ کا دریا' میں ہوا ہے اگرچہ یہاں بھی قرۃ العین نے دوسرے کرداروں کے دیے ہوئے بیانات درج کرنے کے علاوہ متعدد امور نیم تاریخی

یا نیم فلسفیانہ انداز میں بیان کیے ہیں اور ذاتی تاثرات کے ساتھ افکار و خیالات کا اندراج بھی کیا ہے۔ لہٰذا قرۃ العین کے فن کو سراسر تاثراتی کہنا صحیح نہیں۔ رہی یہ بات کہ قرۃ العین ٹھوس افکار کو بھی تاثرات کی شکل دیتی ہیں یا وہ بسا اوقات ان کے ذہن میں تاثرات بن جاتے ہیں تو اس میں فن کی حد تک ایک جمالیاتی لطافت ہے اور فکر کے اعتبار سے کمزور دماغی اور قلتِ ادراک ہے جس کی طرف قبل اشارہ کیا جا چکا ہے۔ جذبات کی تشریح اور ان کی نشوونما کا معاملہ بھی تاثرات کی اس کیفیت سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین کا سرمایۂ فن افکار نہیں، جذبات ہیں۔ ممکن ہے یہ کہا جائے کہ قرۃ العین نے فنکاری کے لیے افکار کو پگھلا کر جذبات بنا لیا ہے تو یہ بات بس اس حد تک صحیح ہوگی کہ اول تو افکار سے جذباتی تعلق قائم کیے بغیر وہ فن کا کام نہیں کر سکتی تھیں، دوسرے یہ کہ ان کے افکار بہ قدر جذبات ہی ہیں یعنی نہ تو وہ بہت اعلیٰ ہیں نہ منظم۔ اس سلسلے میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ زندگی کا کوئی معین نظریہ و نظام قرۃ العین کے قلب میں جذبات برانگیختہ نہیں کرتا، اس لیے کہ انھیں اقبال کی طرح کسی ایسے نصب العین سے عشق نہیں ہے جسے انھوں نے خود سوچ سمجھ کر اختیار کیا ہو، بلکہ ان کے جذبات محض شخصی جذبات ہیں یعنی جذباتیت پر مبنی ہیں۔

OBJECTIVE اور POETIC INTENSITY کے نکات ایک دوسرے سے ٹکراتے نظر آتے ہیں۔ شاعرانہ شدت اور معروضیت ایک دوسرے سے ہم آہنگ کیسے ہو سکتی ہیں؟ پھر معروضیت کا تصادم تاثرات و جذبات کی اس کیفیت سے بھی ہوتا ہے جس کا ذکر ابھی کیا گیا۔ اس طرح امریکی ناول نگار کے بیانات میں تضاد کا احساس ہوتا ہے۔ شاعرانہ شدت قرۃ العین کے یہاں یقیناً نمایاں ہے، ان کا احساس بہت تیز ہے، ان کے جذبات بہت گہرے ہیں اور تاثرات وسیع، لیکن یہ سب باتیں مطلقاً معروضی OBJECTIVE نہیں کہی جا سکتیں۔ ان کا موضوعی — (SUBJECTIVE) ہونا واضح ہے۔ رہی یہ بات کہ قرۃ العین نے غمِ ذات کو غمِ کائنات بنانے کی کوشش کی ہے، اور اپنے داخلی احساسات کو خارجی کرداروں کا جسم اور ماجرائے داستان کا قالب عطا کیا ہے، تو اس کا تعلق افسانہ و ناول نگاری کے اس صنفی و ہیئتی سانچے سے ہے جس کے ذریعے حدیثِ دیگراں ہی کی شکل میں سرِ دلبراں کا انکشاف کیا جاتا ہے۔ اس ہیئتی معروضیت کا کوئی تعلق فنکار کی ذہنی معروضیت سے نہیں ہے اور اس قسم کی معروضیت کسی فنکار کی خصوصیت نہیں، کسی فن کی خصوصیت ہے جس میں بہتیرے فنکاروں کا اشتراک ہوتا ہے۔

اب دیکھیے کہ "کارِ جہاں دراز ہے" کی جلد دوم میں مصنفہ نے خود اپنے فکر و فن پر کیا روشنی ڈالی ہے۔ آخری فصل کے پانچویں باب "ابرِ تو بہارہا" میں برادر لوش، مصنفہ سے کہتا ہے:

"یہ سارے سیاسی "ازم"، تعصبات، جھگڑے، ذہن کی تاریکیاں اور جالے ــــ یہ سب اپنی جگہ

ہیں مگر ہیومن ڈیسنسی اصل چیز ہے۔ تم نے اس کتاب میں ہر تیسرے انسان کو بے حد شریف
لکھا ہے یعنی کافی انسانوں میں تمھیں ہیومن ڈیسنسی ملی۔ بس وہی اصل چیز ہے' اور ہمت اور
حوصلہ۔ ان ہی کے بل بوتے پر دنیا اور آگے بڑھے گی۔' (ص ۳۲۲)

'ہیومن ڈیسنسی اصل چیز ہے' ضرور ہوگی، مگر یہ انسانی شائستگی ہیومن ڈیسنسی ہے کیا؟ کیا یہ
'احترامِ آدمی' ہے؛ جیسا اقبال نے کہا ہے:

آدمیت احترام آدمی
باخبر شو از مقام آدمی

یقیناً انسانی شائستگی میں احترامِ آدمی ہی بنیادی عنصر ہے لیکن یہ ایک مجرد تصور ہے اور اسے
خوش خلقی یا بلند اخلاق سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں دی جاسکتی۔ اقبال کے 'احترامِ آدمی' کے پیچھے تو اسلام
کا پورا فلسفۂ حیات ہے۔ قرۃ العین کی ہیومن ڈیسنسی کس نظامِ فکر پر مبنی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ
فلسفۂ حیات اور نظامِ فکر کی کوئی ضرورت نہیں بس ایک مجرد خوش اخلاقی کافی ہے۔ خواہ فلسفہ و نظام
جو بھی ہو یا کچھ بھی نہ ہو۔ یہ جواب ایک سادہ لوحی اور بے خبری پر مبنی ہے۔ اس لیے کہ اخلاق کسی تصورِ حیات
کا عملی پہلو ہے، خواہ وہ باشعور تعلیم کے بجائے صرف تربیت و عادت ہی سے کیوں نہ حاصل کیا گیا ہو۔ تہذیب
کا بے ساختہ اظہار عادۃً ہی ہوتا ہے لیکن تہذیب کی کچھ قدریں ہوتی ہیں جو انسانی اصول ہیں، حیوانی جبلتیں
نہیں اور احوال و اقدار کا معاملہ صریحاً نظریات سے تعلق رکھتا ہے۔ جو اقدار و اصول کا منبع و محور ہیں۔
قرۃ العین اپنے تفلسف و تصوّف کے باوصف نظریات سے محروم ہیں اور ان کے افکار و تصورات غیر مربوط
غیر منظم اور غیر واضح ہیں، ان کی تعین و ترتیب ممکن نہیں، وہ صرف فنکار ہیں مفکر نہیں، افسانہ نگار ہیں
فلسفی نہیں۔ ان سے ہم داستانِ حیات تو سن سکتے ہیں، تصورِ حیات نہیں حاصل کرسکتے۔

بحیثیتِ فنکار قرۃ العین حیدر کے ایک تخیلی مضمون کے چند اندراجات کا مطالعہ دلچسپی سے
خالی نہ ہوگا' انھوں نے 'کارِ جہاں دراز ہے' کے آخر میں ۱۹۹۹ء کے عنوان سے یہ مضمون درج کیا ہے جو ۱۹۶۰ء
میں 'اردو ادب کے پچھلے چالیس سال' کے موضوع پر تحریر کیا گیا تھا۔ اس کے حسبِ ذیل بیانات ملاحظہ ہوں:

"موڈرن ناول اور شاعری کی کتابوں میں سرورق پر صرف کتاب اور مصنف کا نام اندر
سب صفحات سادہ یا جیومیٹری کی چند شکلیں۔" (ص ۳۵۵)

"۱۹۴۷ء کے بعد ہر اردو ادیب خود کو بے حد حساس اور کولن ولسن والا آؤٹ سائیڈر سمجھنے لگا تھا۔" (ص ۳۵۵)

"اردو فکشن میں بیشتر کردار دہشی واشی تھے۔ ایشیا کا ادیب عموماً جیسی معمولی کم ہمت"

محدود و مجبور زندگیاں گذارتا تھا، اسی کی جھلک اس کے ادب میں نظر آتی تھی۔ آرٹ، ادب، تھیٹر ہر جگہ اور بجلی بہت ہی کم۔ اہلِ مشرق ژاں پال سارتر، پکاسو، انگمار برگماں، بیکٹ، کافکا، آرتھر ملر، فرانسوا ساگاں اور کولن ولسن پر سر دھنتے تھے۔"
(صفحہ ۳۵۱)

ان خیال انگیز تنقیدی تبصروں میں قرۃ العین کی حسِ مزاح اپنے عروج پر ہے اور زبردست طنز کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ بہر حال جدید اردو فکشن پر آؤٹ سائیڈر، وشی واشی اور بجلی بہت ہی کم کے فقرے اشارہ کرتے ہیں کہ قرۃ العین اس قسم کے فکشن کو پسند نہیں کرتیں اور اس کا مذاق اڑانا چاہتی ہیں۔ اس سلسلے میں سرورق پر صرف کتاب اور مصنف کا نام، اندر سب صفحات سادہ یا جیومیٹری کی چند شکلیں، یا پھر اہلِ مشرق ژاں پال سارتر پر سر دھنتے تھے جیسے معنی خیز بیانات بہت ہی اہم ہیں۔ اسی طرح ایشیا کا ادیب جیسی معمولی کم ہمت محدود مجبور زندگیاں گذارتا تھا اسی کی جھلک اس کے ادب میں نظر آتی تھی۔ دکھتی رگ کو چھیڑنے والا بیان ہے۔ ان سب باتوں سے فن اور خاص کر فکشن کے متعلق قرۃ العین کا اپنا نقطۂ نظر کھل کر سامنے آتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس سلسلے میں ان کا اندازِ فکر صحیح رُخ پر ہے۔ وہ بہت حساس، موڈرن، اور بجلی، ہونے کے باوجود جب جدید ترین اردو افسانہ و ناول کے اسلوب فن و فکر پر اس طرح کے تبصرے کرتی ہیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس اسلوب کے مندرجہ ذیل عناصر کو رد کرتی ہیں :

۱۔ تجریدی طرزِ نگارش۔

۲۔ علامتی ابہام

۳۔ بے ربطی یا بدہئیتی

۴۔ مبالغہ آمیز حساسیت اور اجنبیت،

۵۔ کم ہمتی، کم نظری اور خواب ناکی

۶۔ اہلِ مغرب کی اندھی تقلید، نقالی اور ان سے مرعوبیت کے نتیجے میں ذہنی بے چارگی یا افلاسِ تخیل۔

ان میں بعض عناصر کی کچھ ہلکی سی پرچھائیاں قرۃ العین حیدر کے فکشن پھر بھی بعض اوقات پڑتی نظر آتی ہیں۔ مگر یہ رنگِ زمانہ کے عارضی اور جزوی اثرات ہیں، ورنہ عام طور پر موصوفہ کا فن واضح، خوش شکل، حقیقت پسندانہ بلند حوصلہ اور آزاد نظر ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ قرۃ العین کی بعض جدتوں کی جن جدید افسانہ نگاروں نے پیروی کی وہ نہ تو موصوفہ کی ذہنی صلاحیت رکھتے ہیں نہ فنی چابک دستی، لہٰذا وہ محض نقال ہیں اور بعض اوقات بڑی بھونڈی نقلیں کرتے ہیں۔ کمزور دماغی اور ناپختگی کے سبب ان نقالوں کے یہاں وہ ضبط و احتیاط اور توازن و اعتدال

نہیں ہے جو قرۃ العین کے یہاں نمایاں ہے۔ یہ تو
یہاں اردو شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس سلسلے
کا ہے جو قرۃ العین کی چند اساطیری کوششوں کی تقلید میں تصنیف کیے گئیں۔ لوگوں نے انتظار حسین
کی بھی تمام نقل کی انہوں نے جدید ترین اردو افسانے کو مہمل نویسی کی حد تک پہنچا دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے
فن کی نقل در نقل کے اسی عبرت خیز نتیجے کے خلاف اپنا ردِ عمل مندرجہ بالا بیانات میں ظاہر کر رہی ہیں

پت جھڑ کی آواز

"پت جھڑ کی آواز" قرۃ العین کے افسانوں کا مجموعہ ہے اور کتاب کے نام کا ایک افسانہ اس مجموعے میں شامل ہے۔ یعنی اسی افسانے کا نام کتاب کا نام رکھا گیا ہے۔ گویا یہ افسانہ مجموعے کی کہانیوں کی عام فضا کا اشاریہ ہے۔ بجائے خود اس افسانے کا عنوان ہی علامتی ہے اور زندگی کے زوال و انتشار کا مفہوم دیتا ہے، خواہ وہ فرد کی زندگی ہو یا سماج کی۔ افسانے کا ماجرا بہت واضح اور مرتب ہے، بالکل کلاسکی نقوشِ فن کا حامل۔ افسانے کی ہیروئن تنویر فاطمہ، ایک مسلمان زمیندار اور مذہبی خاندان کی خاتون ہیں، جو اپنی داستانِ حیات خود سناتی ہیں اور ایک عمر گذارنے کے بعد اپنی موجودہ زندگی کو ایک دورِ خزاں تصور کرتی ہیں۔ محترمہ کافی تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہیں۔ سائنس کی طالبہ رہی ہیں اور کیمسٹری کی لکچرر ہونے کی صلاحیت رکھتی ہیں، مگر آزاد خیال اور کالج کی آزاد زندگی یا جدید تعلیم اور جدید معاشرے کی آزادیوں نے ان کے کردار میں ایک ایسی آزاد روی پیدا کر دی ہے جس نے بالآخر انھیں ذہنی و عملی طور پر تباہ کر دیا۔ حالانکہ زندگی کا خوب خوب لطف انھوں نے مختلف وقتوں میں مختلف مردوں کی داشتہ بن کر اٹھایا ہے اور مادی آسودگی اور خوش حالی کی زندگی بسر کر رہی ہیں۔ اس عیش و عشرت کے باوجود انھیں اپنے اندر کسی کمی، کسی خامی، کسی خرابی کا شدید احساس ہے، مگر تمام علم و دانش اور تیزی و طراری کے باوصف انھیں شعور نہیں کہ خرابیِ احوال کا سبب کیا ہے اور ان کے دکھ کی دوا کہاں ہے۔ اس کا صریح اور صاف مطلب یہ ہے کہ جدید مغرب زدہ تعلیم و تربیت اور تہذیب و تمدن کے پاس خود مغربی معاشرے کے پروردہ افراد کی تسکین و راحت کا کوئی نسخہ نہیں۔ اب چونکہ مغربی معاشرہ ہی آج کا غالب معاشرہ ہے لہٰذا یہ نتیجہ بھی بہ آسانی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مغربی تہذیب و تمدن کے تحت عصرِ حاضر رو بہ زوال اور موجودہ انسانیت رو بہ انتشار ہے یعنی انسانی ارتقا کا دورِ جدید دورِ

خزاں ہے' حالانکہ اسے نقیب بہار بنا کر پیش کیا جا رہا ہے اور اس کی ترقیات کا غلغلہ آفاق میں بلند ہو رہا ہے۔ ممکن ہے قرۃ العین حیدر زیر نظر افسانے سے یہ تاثر نہیں دینا چاہتی ہوں اور ان کا مقصد مشرقی ماحول میں جدید عورت کا المیہ پیش کرنا ہو لیکن اپنی ہیروئن سے انھوں نے خزاں کے جس شدید احساس کا اظہار کرایا ہے وہ غماز ہے کہ مشرقی عورت کے مغربی طرز حیات کے اندر ہی کوئی نقص ہے' ورنہ سارے لطف و لذت کے باوجود محرومی کا احساس کیوں؟

"اندھیری راتوں میں آنکھیں کھولے چپ چاپ پڑی رہتی ہوں۔ سائنس نے مجھے عالم موجودات کے بہت سے رازوں سے واقف کر دیا ہے۔ میں نے کیمسٹری پر ان گنت کتابیں پڑھی ہیں۔ پہروں سوچا ہے۔ پر مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔ اندھیری راتوں میں مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔

خوش وقت سنگھ خوش وقت سنگھ۔ تمھیں اب مجھ سے مطلب ؟"

انھیں سطروں پر "پت جھڑ کی آواز" کا خاتمہ ہوتا ہے۔ آخری جملہ شاید ماجرائے افسانہ کے سیاق میں پت جھڑ کی آواز ہے۔ یہ ایک علامتی جملہ ہے جو شعور کی رو میں کہا گیا ہے' حالانکہ پورا افسانہ با ماجرا اور عام فہم ہے قصے کی ہیروئن تنویر فاطمہ صاحبہ گویا ایک شجر حیات ہیں۔ بہت ہی سرسبز و شاداب۔ چنانچہ جب وہ پُر بہار تھیں تو مسٹر خوش وقت سنگھ ان کا گل چیں تھا۔ ان کا پہلا عاشق یا ان کا پہلا محبوب تھا۔ اس گل چینی بہار پر سالہا سال گزر گئے اور بہار کے دن بھی چلے گئے۔ اب کہ تنویر فاطمہ صاحبہ کئی عشاق کا تجربہ کرنے کے بعد ایک شریف آدمی کی منکوحہ بن کر زندگی گزار رہی ہیں اور اپنے ایام گذشتہ کو یاد کر رہی ہیں۔ ان کے دل میں حسرت و اندوہ کا احساس ہے۔ خوش وقت سنگھ کی یاد بھی انھیں نہیں ستاتی ہے۔ اس عالم میں 'خوش وقت' کا لفظ بہت معنی خیز ہو جاتا ہے اور وقت خوش کے اصلی مفہوم میں سامنے آتا ہے۔ یہ گزرا ہوا وقت ہے۔ بہار کا وقت ہے۔ لہٰذا جب کل کی نو بہار ناز' خوش وقت کو مخاطب کر کے اپنے شعور کی رو میں کہتی ہے "تمھیں اب مجھ سے مطلب ؟" تو یہ آواز پت جھڑ کی ہے' جو ایسے درخت سے آ رہی ہے جس پر کبھی بسنت کی ہریالی چھائی ہوئی تھی۔ اس طرح لفظ 'خوش وقت' بالکل علامتی بن جاتا ہے اور شخص خوش وقت سنگھ کا وجود تنویر فاطمہ کی پوری زندگی میں ایک علامت بہار معلوم ہوتا ہے جس کی خزاں میں یاد ہی باعث حزن و الم ہے۔

افسانے کے اس خیال انگیز عروج سے ذرا قبل جب تنویر فاطمہ صاحبہ اپنی زندگی کا جائزہ لیتی اور ساتھ ہی اپنے زمانے اور ماحول پر تبصرہ کرتی ہیں تو فرماتی ہیں :

(۱) " میں تنویر فاطمہ ہوں' میرے ابا میرٹھ کے رہنے والے تھے۔ معمولی حیثیت کے زمیندار تھے۔ ہمارے یہاں بڑا سخت پردہ کیا جاتا تھا۔ خود میرا میرے چچازاد' پھوپھی زاد بھائیوں سے پردہ تھا۔"

(۲) " میں مال کے ہیر ڈریسر کے یہاں جا کر اپنے بال سیٹ کرواتی' شام کو ہم دونوں جم خانہ کلب چلے جاتے اور وہاں ایک کونے کی میز پر بیر کا گلاس سامنے رکھے فاروق مجھے دلّی کے واقعات سناتا۔ اس نے شادی کا کبھی کوئی ذکر نہیں کیا۔ میں نے بھی اس سے نہیں کہا۔ میں اب اُکتا چکی تھی۔ ... "

ببیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا' تنویر فاطمہ صاحبہ اپنی دونوں تصویریں بغیر کسی حیا و حجاب کے پیش کرتی ہیں جیسے یہ واقعات ان سے نہیں کسی اور آبرو باختہ عورت سے متعلق ہوں۔ یہ نسائیت اور اقبال کے لفظوں میں امومت کی موت ہے اور اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ نئی عورت کی تہذیبی حسیات مُردہ ہو چکی ہیں۔ اس تناظر میں حسب ذیل اقتباس حالات پر ایک بھیانک طنز ہے:

" اسی زمانے میں دلّی میں گڑبڑ شروع ہوئی اور فسادات کا بھونچال آ گیا۔ فاروق نے مجھے میرٹھ خط لکھا کہ تم فوراً پاکستان چلی جاؤ۔ میں تم سے وہیں ملوں گا۔ میرا پہلے ہی سے یہ ارادہ تھا۔ ابا بھی بے حد پریشان تھے اور یہی چاہتے تھے کہ ان حالات میں اب میں انڈیا میں نہ رہوں' جہاں شریف مسلمان لڑکیوں کی عزتیں مستقل خطرے میں ہیں۔ پاکستان اپنا اسلامی ملک تھا' اس کی بات ہی کیا تھی۔"

بے چارے ابا کو کیا معلوم کہ ان کی صاحبزادی کی عزت تو پہلے ہی خود محترمہ کے شوقِ تہذیب میں ختم ہو چکی ہے اور خوش وقت سنگھ اور فاروق یعنی ہندو و مسلمان دونوں ہی اسے باری باری سے لوٹ چکے ہیں لیکن محترمہ تنویر فاطمہ کی وضع تکلف ملاحظہ کیجیے:

" اس رات تیمار پور کے اس سنسان بنگلے میں اس (خوش وقت سنگھ) نے میرے آگے ہاتھ جوڑے اور رو رو کر مجھ سے کہا کہ میں اس سے بیاہ کر لوں' ورنہ وہ مر جائے گا' میں نے کہا ہرگز نہیں' قیامت تک نہیں۔ میں اعلیٰ خاندان سیّد زادی بھلا اس کالے تمباکو کے پنڈے ہندو جاٹ سے شادی کر کے خاندان کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ لگاتی۔ میں تو اس حسین و جمیل کسی بہت اونچے مسلمان گھرانے کے چشم و چراغ کے خواب دیکھ رہی تھی' جو ایک روز دیر یا سویر بارات لے کر مجھے بیاہنے آئے گا۔

شاید تنویر فاطمہ کے ساتھ قرۃ العین حیدر کا رویّہ ہمدردانہ ہے اور وہ اس خاتون کو حالات
زمانہ کے شکار جدید تعلیم یافتہ طبقۂ نسواں کا ایک نمائندہ سمجھتی ہیں۔ تب مصنفہ کا طنز کیا مسلم معاشرے
کی مشرقی پس ماندگی پر ہے یا ہندوستانی سماج پر، یا اسلامی ملک، پاکستان پر؟ ممکن ہے ایسا ہی ہو۔
اس لیے کہ قرۃ العین کا نقطۂ نظر عام طور پر اخلاقی یا مذہبی نہیں ہوتا اور اس کا مشرقی ہونا بھی مشتبہ
ہے وہ تو اپنے خیال میں ایک بین الاقوامی ذہن رکھتی ہیں اور جدید حسیات کی ترجمان ہیں جن میں مغربی
تہذیب کا عنصر غالب ہے۔ اس کے باوجود ان کی تلاشِ ماضی اور مشرقی ماحول و افکار کی مرقع نگاری
کہا جا سکتا ہے کہ ان کی ایک کمزوری ہے، جس کا تعلق ذہن سے نہیں مزاج سے

ہے — پھر یہ بھی ہے کہ جس ماضیٔ قریب کی اقدارِ حیات کے گم ہونے کا انھیں صدمہ ہے
وہ کوئی مشرق کے دورِ عروج کا شاندار ماضی نہیں ہے، بلکہ اودھ کی وہ زوال پذیر معاشرت ہے جس میں
انگریزی تمدن کے زیر اثر ہندو مسلم عیسائی تہذیب کا ایک مخلوط سانچہ بن رہا تھا، یعنی قرۃ العین
کولونیل (COLONI AL) ہندوستان کے کلچر کی شیدا ہیں۔ اس لیے کہ اپنے والدین اور دیگر اعزا
سے یہی کلچر انھیں ورثے میں ملا تھا اور "پت جھڑ کی آواز" کی ہیروین اسی کلچر کے عہد کی پیداوار ہے۔
یہی وہ کلچر ہے جو آزادیٔ ہند کے وقت تقسیم ہوا اور ایک فرقہ وارانہ تاثر چھوڑ گیا جب کہ تقسیم ہی
فرقہ وارانہ احساسات کے تحت ہوئی تھی۔ مخلوط کلچر سے وابستہ ہونے کے باوجود یہ احساسات تنویر فاطمہ
کی شخصیت میں ایک عادت بن کر جاگزیں ہیں اور اس کے جذباتِ محبت تک کو تقسیم کر دیتے ہیں،
یہاں تک کہ اس کی زندگی کے احساس کے مطابق ایک المیہ بن جاتی ہے۔ جدیدیت اور فرقہ واریت
کی یہ کش مکش بیک وقت عمرانی اور نفسیاتی ہے، ایک کردار کی حد تک تو یہ اس کا نفسیاتی معاملہ ہے
مگر اپنے دور یا معاشرے کا نمائندہ ہونے کے لحاظ سے یہ معاملہ عمرانی بن جاتا ہے۔
اس اعتبار سے دیکھا جائے تو وہ پت جھڑ جس کی آواز قرۃ العین کو تقسیم ہند کے تناظر میں سنائی
دیتی ہے۔ در حقیقت اس ماضیٔ قریب ہی میں شروع ہو گئی تھی جس کی جستجو قرۃ العین کو بہت عزیز ہے۔
چناں چہ وہ ہندوستانی تہذیب کے جس دور کو ایّامِ بہار تصور کرتی ہیں۔ وہ ایک دورِ خزاں تھا
اور وہ خود پروردۂ بہار نہیں، پروردۂ خزاں ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ تمام علم و دانش کے باوجود
وہ اس حقیقت سے بہت کم واقف ہیں۔ اس لیے کہ اپنی حسیات سے آزاد ہو کر سوچ نہیں
سکتیں اور اپنے جذبات سے بلند ہو کر تفکر کی عادی نہیں ہیں۔ ان کا فن خیالات کی نمائش کے
باوجود افکار کا نہیں، احساسات کا فن ہے۔ یہ نہیں کہ افکار احساسات بن گئے ہوں، بلکہ ہوا یہ ہے ک

احساسات کو افکار کا بدل سمجھ لیا گیا ہے اور افکار کی جو کچھ ز   وہ احسا

وہ فریب خوردہ شاہیں جو پلا ہو کرگسوں میں
اسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسم شاہبازی   (اقبال)

اس طرح "پت جھڑ کی آواز" قرۃ العین حیدر کے تصورِ بہار پر بھی ایک طنز ہے۔

"پت جھڑ کی آواز" کے بعد ہی مجموعے کا آخری اور آٹھواں افسانہ "ہاؤسنگ سوسائٹی" نئی سیاست و معیشت اور نئی تہذیب سب پر ایک زبردست طنز ہے، جس کی گویا ایک تمدنی علامت بن کر "ہاؤسنگ سوسائٹی" ابھرتی ہے، یعنی آج کی سوسائٹی فقط ہاؤسنگ ہے اور ہاؤسنگ کیا ہے؟ اس کا بھیانک روپ کہانی میں ایک نودولتیے جمشید سید کی نئی عالی شان عمارت کی ہاؤسنگ وارمنگ پارٹی میں نظر آتا ہے، جس کے شرکا نشے میں چور ہو کر تہذیب بلکہ انسانیت کا لبادہ اتار دیتے ہیں اور معمولی چوروں، اُچکوں اور ٹھگوں کی طرح ایک دوسرے سے دست و گریباں ہو جاتے ہیں۔ پھر جب نشہ ہرن ہوتا ہے تو افسانے کے ہیرو جمشید سید کو اپنی اور ان کرداروں بالخصوص خواتین کی حقیقت معلوم ہوتی ہے جنھیں وہ اب تک محض مالِ تجارت یا سامانِ عشرت سمجھ کر استعمال کرتا رہا تھا۔ اسے اپنا ماضی بھی یاد آتا ہے، شرمندگی بھی ہوتی ہے، مگر حال کے عیش نے اسے اس طرح جکڑ رکھا ہے کہ وہ مستقبل میں اپنی یا دوسروں کی اصلاح سے مایوس ہے، بلکہ یہ چاہتا ہے کہ دوسرے بھی، بادلِ نخواستہ سہی، حالات کے ساتھ سمجھوتا کرلیں اور زندگی جیسی اور جتنی بھی ہے اس کا لطف اٹھائیں۔ یہ المناک داستانِ حیات غیر منقسم ہندوستان سے شروع ہوتی ہے اور تقسیم کے بعد پاکستان کی سرزمین پر پروان چڑھتی اور ختم ہوتی ہے۔ یہ عصرِ حاضر کی ایک زبردست ٹریجڈی ہے اور اس کے سبھی کردار ایک ٹریجڈی کے ہیرو، ہیروین اور ولین کی سیرتیں رکھتے ہیں۔ اگر قرۃ العین حیدر ڈراما نگار ہوتیں اور انھی کرداروں کے ساتھ اسی ماجرا کو تمثیل کی ہیئت میں پیش کرتیں تو میرے خیال میں وہ دورِ جدید کا بہترین نثری ڈرامہ لکھتیں۔ بہر حال افسانے کی ہیئت میں بھی یہ نہ صرف قرۃ العین کا بہترین افسانہ ہے بلکہ دنیا کے بہترین افسانوں میں اس کا شمار ہو سکتا ہے۔

یہ سو صفحات کا ایک طویل افسانہ ہے جو ایک "ناولٹ" بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس میں افسانویت کے ساتھ ساتھ بڑی ڈرامائیت ہے، اسرار، تجسس، انکشاف اور حادثات قدم قدم پر ملتے ہیں۔ تاریخ کی کش مکش، سیاست کی آویزش، حکومت کی سازش، معیشت کی جدوجہد اور معاشرت کی الجھن سے فضا معمور ہے۔ اس فضا میں بعض بڑے مثالی کردار بھی اُبھرتے ہیں اور زمانے سے ستیز کرتے ہوئے تباہ ہو جاتے ہیں، خواہ جسمانی طور پر یا روحانی طور پر، جیسے انقلاب پسند سلمان مرزا اور اس

کی فن کار محبوبہ ثریا حسین جب کہ زمانے سے ساز کر کے اپنی دنیا بنانے والے کردار بھی سامنے آتے ہیں، جیسے نفس پرست جمشید سید اور اس کے کاروباری رفقا۔ اوّل قسم کے کردار ہیرو اور ہیروین ہیں، جب کہ دوسری قسم کے ولین کہے جا سکتے ہیں لیکن دونوں مضبوط یا کمزور انسان نظر آتے ہیں جیسا جمشید کے اس اعتراف نامے سے ظاہر ہوتا ہے جو افسانے کے خاتمے پر دیا گیا ہے۔ اس سے انسان دوستی کا نشان ملتا ہے۔ یہ اعتراف نامہ جدید تہذیب کے ایک فرزند کی جانب سے اس تہذیب کے خلاف ایک چارج شیٹ ہے:

"پرسوں رات میں نے بہت سے پوشیدہ ڈھانچے اپنی الماری میں سے نکالے ان کو جھاڑا پونچھا اور انھیں الماری میں دوبارہ مقفل کر دیا۔ میں نے اپنی لاش کا خود پوسٹ مارٹم کیا اور اسے زندگی کے مُردہ خانے میں برف کی سلوں تلے دبا دیا... آپ کو اچھی طرح معلوم ہے کہ میں ایک انتہائی، ذلیل، بے رحم، خود غرض، کمینہ اور مفاد پرست انسان ہوں۔ میں ایک ایسا شخص ہوں جس کے لیے کسی قسم کی پرانی اقدار، شرافت، اصول پرستی وغیرہ وغیرہ کے تصورات لایعنی ہو چکے ہیں لیکن پرسوں رات مجھے معلوم ہوا کہ آپ مرحوم مرزا صاحب کی صاحبزادی ہیں تو میرے پاؤں تلے کی زمین نکل گئی۔ اس اطلاع سے دوسرا ذہنی جھٹکا جو مجھے لگا اس کا تعلق سراسر میری کاروباری حس اور میرے کمینے پن اور میرے کانشس سے ہے۔ وہ ذہنی جھٹکا یہ تھا کہ آپ نہ صرف مرزا صاحب کی صاحبزادی ہیں بلکہ اپنے بھائی کی بہن بھی ہیں۔ چھوٹی بٹیا! آپ کو اب معلوم ہو گیا ہے کہ میں ایک سیلف میڈ انسان ہوں اور میری زندگی کا سب سے بڑا مطمح نظر میرا ذاتی مفاد ہے۔ آپ یہ بھی جانتی ہیں کہ میرا کاروبار خصوصیت سے کسی غیر ملکی قوم کے ساتھ ہے، آپ کو معلوم ہو چکا ہے کہ دنیا بڑی ذلیل جگہ ہے۔ میں بھی دنیا کا ایک فرد ہوں۔ آپ کے بھائی نے دنیا سے سمجھوتہ کرنے سے انکار کر دیا ہے اور اس کی سزا بھگت رہا ہے۔ مجھے یقین ہے اور امید ہے کہ بہت جلد اسے معلوم ہو جائے گا، یا شاید معلوم ہو چکا ہو کہ اس کے تجزیے اس کی انتہا پسندی اور آئیڈیلزم قطعاً غلط ہے۔ آپ کے اپنے حالات اور اپنی مجبوریوں کے تحت میرے ذریعے دنیا سے ایک حد تک سمجھوتہ کر لیا جس طرح ثریا نے میرے ذریعے دنیا سے سمجھوتہ کر کے سورج کے نیچے اپنی جگہ بنالی مجھے

[illegible] کے ساتھ پندار بھی ہے۔ بلاشبہ یہ ایک کلیسانما NICAL

[illegible] ایمان بنے مگر جدید معاشرے کا ایک حقیقت پسندانہ تجزیہ ہے خواہ کتنا ہی تلخ ہو اور اس

اپنا آؤٹ ڈالنے کے جواز کی جو کوشش بھی ہو اس سب کے باوجود انسانیت کے لزم کا یہ بیان صفائی اس کے

ضمیر انسانیت کے ایک ذرے کی تابانی کا پتہ بھی دیتا ہے سلمان مرزا جیسے مثالیت پسند انقلابی کے قانون

کار دیق اور اس کے مثالیت پسند نیز مصالحت پسند محبوبہ ثریا حسین کا عاشق انقلابی کی بہن سلمیٰ مرزا کے بیٹے،

اس کی حقیقت معلوم ہو جانے کے بعد اس کا بڑا بھائی، خیر خواہ اور چارہ ساز بن کر سامنے آتا ہے اور جو نیکی سلمیٰ

کے باپ نے کی تھی اس کے پرتو سے پیدا ہونے والے جذبۂ خیر اور احساسِ انسانیت کو اپنے سیاہ قلب کی تہوں

سے نکال کر سامنے لاتا ہے۔ اس طرح اس کا اعترافِ گناہ اس کی قدرے برات کا سامان بھی کرتا نظر آتا ہے اور

معلوم ہوتا ہے کہ جمشید سید بہت برا ہونے کے باوجود اتنا برا نہیں جتنا سمجھا جاتا تھا، بلکہ اس کے سینے میں

بھی ایک انسان کا دل ہے، اس کا بھی ایک ضمیر رہا ہے، جس کا گلا اس نے حالات کے تحت گھونٹ

دیا، تب بھی اس کی خلش اور آواز کو بالکل دبا نہ سکا، یہاں تک کہ اسے اپنے اور اپنے طبقے کے جرائم کا اعتراف

کرنا پڑا اور اپنے طبقے کے باغی و مخالف کے باپ کی نیکی کا بدلہ اس باپ کی بیٹی کے ساتھ نیکی کی ایک تلافیانہ

کوشش کر کے چکانا پڑا۔ اب سوال یہ ہے کہ نیکی کی یہ کوشش کیا واقعی نیک ہے؟ اس سوال کا جواب مصنف

اس کے تخلیق کردہ کرداروں اور قارئین سبھی کے مطمحِ نظر پر روشنی ڈالے گا۔

یہ کوشش ذاتی طور پر کتنی ہی مخلصانہ ہو، اجتماعی نقطۂ نظر سے اسے نیک نہیں کہا جا سکتا، اس لیے

کا اول تو مارکنگ کے روپے سے کسی شریف خاتون کی مدد کوئی سماجی مفہوم نہیں رکھتی، خواہ شخصی طور پر اس سے کسی ضرورت مند کی کتنی ہی بڑی مدد ہو جائے اور کسی گناہ گار کے ضمیر کی تسکین کا جو بھی سامان ہو۔ دوسرے مجرم کے نام اور گناہ گار کے تائب ہونے کا احساس و اظہار اقرار نامے میں نہیں ہے، بلکہ وہ اپنے جرائم اور معاصی کو ایک مجبوری سمجھ کر قبول کرتا اور جاری رکھنا چاہتا ہے۔ اس سلسلے میں اگر سلمیٰ مرزا کا ردِ عمل واضح طور پر معلوم ہو جاتا تو بات صاف ہو جاتی لیکن جمشید سید کی نصیحت اور پیش کش پر ہمیں اس کا ردِ عمل اس کی زبان سے معلوم نہیں ہوتا۔ بہر حال افسانہ نگار نے بتایا ہے کہ جب سلمیٰ جمشید کا خط پڑھ چکی تو یہ ہوا کہ:

"سلمیٰ کے ہاتھ سے خط گر گیا۔ نیچے کرسی پر صبح کا اخبار رکھا تھا، جس کے پہلے صفحہ پر جلی سرخی میں منصور احمد خاں کا اسکوپ چھپا تھا۔"

یہ اسکوپ جیل میں سلمیٰ کے باغی بھائی، اشتراکی رہنما سلمان مرزا کی پولیس کے تشدد سے موت کی خبر ہے۔ یہ گویا سلمیٰ مرزا کا آخری اور جذباتی سہارا بھی ٹوٹ جانے کا اعلان ہے۔ کیا یہ جمشید کی پیش کش کی قبولیت کے لیے فضا ہموار ہونے کا ایک اشارہ ہے؟ بہر حال ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اب سلمیٰ مرزا اور جمشید کی پیش کش کے درمیان کوئی چیز سدِ راہ نہیں اور ایک بے کس خاتون کے لیے اس پیش کش کو قبول کرنے کے سوا کوئی چارۂ کار نہیں۔ یہ احساس ختم ہو سکتا تھا اگر پیش کش کو رد کرنے کا ادنیٰ سا اشارہ بھی سلمیٰ کی طرف سے ملتا، مثلاً یہ کہ وہ خط کے پرزے اڑا دیتی یا کم از کم اسے پھینک ہی دیتی۔ اس کے علاوہ جس انداز سے سلمیٰ نے اپنی معیشت درست کرنے کے لیے بادلِ ناخواستہ مسٹر جمشید کی ملازمت کی تھی اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ سلمیٰ حالات کے ساتھ ساز کرنا چاہتی ہے اور اپنے بھائی کی طرح ستیز کی خواہاں نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جمشید کا نقطۂ نظر غلط ہونے کے باوجود غالب ہے اور اسے ناپسند کرنے والوں کے لیے بھی بدرجۂ مجبوری قابلِ قبول ہے۔ یہ شاید حقیقت پسندی ہے، مگر مثالیت پسندی کے خلاف ہے۔ جمشید سید کے کردار سے بھی زیادہ سلمیٰ مرزا اور اس کے ساتھ ساتھ ثریا حسین کی مصالحت پسندی سلمان مرزا کے انقلابی کردار کی شکست ہے جو شخص سماج کی نئی اور بہترین تشکیل کے لیے حکومت سے بغاوت کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے آدرش پر قربان ہو جاتا ہے۔ اس کی [illegible] دونوں کا مروج نظامِ حیات کے ایک ستون کے ساتھ مفاہمت کر لینا اور [illegible] آدرش کی ناکامی کا اعلان [illegible] ہے۔ یہ اعلان بہر حال سلمان مرزا کی اہمیت کو کم نہیں کرتا۔ اور اسے ایک بہت بڑے المیے کا ہیرو بنا دیتا ہے۔ یقیناً ہیرو کا دردناک انجام جہاں برسرِ اقتدار نظام کی سربلندی پر تاکیدی نشان لگا دیتا ہے وہیں

روشنی اور امید کی ایک کرن دیکھتی ہے یا اپنی کم عمری اور ناتجربہ کاری کے سبب صرف اپنے پُرجوش عزمِ حیات کا اظہار کرتی ہے:

"پرانے عہدنامے منسوخ ہوئے .... ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے۔ ہم اپنے آپ کو یوں نہ مرنے دیں گے۔ ہماری جلاوطنی ختم ہوگی۔ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے۔ مستقبل ہے۔ ساری دنیا کی نئی تخلیق ہے۔"

یہ الفاظ بڑے بہادرانہ ہیں لیکن افسانے کے اس عروج کا کوئی تعلق اس کے ماجرا کے ارتقا سے نہیں ہے۔ سارا ماجرا استعارے کی زبان میں اور علامتی طور پر پرانے عہدنامے ہی میں گذرا ہے۔ جب کہ نئے عہدنامے کا کوئی اشارہ واقعات کی دنیا میں نہیں۔ پھر جلاوطنی ختم ہوگی کیسے اور ساری دنیا کی نئی تخلیق ہوگی کس طرح؟ صرف یہ اقرار افسانے کی حد تک کافی نہیں کہ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے، مستقبل ہے۔ پرانے عہدنامے کے دور کی جلاوطنی کو دیکھتے ہوئے ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے اور ہم یوں اپنے آپ کو نہ مرنے دیں گے" جیسے اعلانات وادیٔ تیہہ میں گم شدہ یا آوارہ کاروانِ حیات کی چیخیں معلوم ہوتی ہیں۔ ارضِ موعود کا نعرہ نہیں:

تھی کسی درماندہ رہ رَو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ رحیلِ کارواں سمجھا تھا میں (اقبالؔ۔ غزل۔ بالِ جبریل)

واقعہ یہ ہے کہ "جلاوطن" کا علامتی مفہوم اپنے مخصوص تناظر میں جو تقسیمِ ہند اور اس کے قبل و بعد کے حالات سے تیار ہوتا ہے، بہت ہی معنی خیز اور ایک مخصوص دور کے ذہین ہندوستانی کے ایک شائستہ پسند یا تخیل پرست رومانی طبقے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ یہ وہ بے قرار روحیں ہیں جو اپنی پرانی دنیا سے نکل چکی ہیں مگر کسی نئی دنیا میں بھی بس نہ سکی ہیں۔ شاید یہ فطری طور پر جلاوطن ہیں اور گم راہی و آوارگی ان کا مقدر ہے۔ عمرانیات کی اصطلاح میں یہ حاشیائی (MARGINAL) اشخاص ہیں جو کسی معاشرے میں کھپ نہیں سکتے اور ہمیشہ معاشرے کے کنارے پر کھڑے رہتے ہیں۔ کچھ لوگ تصور کرتے ہیں کہ یہ بڑے منفرد اشخاص ہیں اور معاشرے کو ایک نئی اور بہتر راہ پر لگا سکتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ اشخاص تو اپنے فطری ماحول سے مفرور ہیں اور ایک اجنبی ماحول میں پناہ گزیں۔ ان سے کسی سماج کی رہ نمائی کی توقع فضول ہے۔ عہدِ جدید کا مژدہ سنانے والے اور کسی قوم کو ارضِ موعود کا راستہ دکھانے والے پیغمبر اپنے ماحول سے لڑکر بالآخر حالات کو بدل دیتے ہیں۔ وہ نقیبِ انقلاب ہونے کے ساتھ ساتھ معمارِ قوم بھی ہوتے ہیں۔ آفتاب رائے یا

نئے نظام کے لیے ایک حسرت پیدا کرتا ہے۔ گرچہ اس کے غلبے کی کوئی امید یا آرزو نہیں پیدا کرتا۔ شاید ایسا اس لیے ہے کہ افسانہ نگار نے ہیرو کو سطح پر سرگرم دکھانے کی بجائے زیرِ زمین تخریب کاری اور نتیجتاً خفیہ طور پر سرکاری قید خانے میں ڈال دیا ہے، پھر خموشی اور گمنامی کے ساتھ مرتے دکھایا ہے۔

درحقیقت یہ طویل افسانہ دو ادوار میں منقسم ہے۔ ایک قبلِ آزادی کا ہندوستان ہے جو افسانے کے تمام کرداروں کے ماضی کا امین ہے اور اس میں مصائب کے ساتھ ساتھ عدل و شجاعت کی مثالیں بھی ہیں، جن کی فضا میں سلمان مرزا اور ثریا حسین کی مثالیت پسندی اور محبت پروان چڑھتی ہے، جب کہ دوسری طرف تقسیمِ ہند کا تہلکہ اور بعد آزادی کا پاکستان ہے، جہاں پہنچ کر مثالیت و محبت کی ساری امنگیں دم توڑ دیتی ہیں اور خود غرضی و بے کرداری بلکہ بدکرداری کا فروغ نظر آتا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کا محبوب موضوع ہے۔ اور اسے انھوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں کا بنیادی مواد بنا دیا ہے۔ وہ غیر منقسم برصغیر کے ماضی کی شیدا پرستار ہیں، اسی کی پروردہ ہیں، اسی کی دلدادہ ہیں، اور اس کے ساتھ منقسم برصغیر بالخصوص پاکستان کی زندگی کا جو شروع میں ان کا وطن رہا، موازنہ کر کے ایک گم شدہ تہذیب کا نوحہ اور موجودہ تمدن کا المیہ رقم کرتی ہیں۔ یقیناً اس سلسلے میں اپنے تاثرات قارئین تک منتقل کرنے میں وہ بہت کامیاب ہیں، مگر جب ان اثرات کے مضمرات کا فکری تجزیہ کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اپنے موادِ فن پر افسانہ نگار کی گرفت مضبوط ہونے کے باوجود اس کا مطمحِ نظر، بحیثیت ایک دانش ور کے، بلند تو کیا واضح بھی نہیں، لہٰذا وہ ایک کامیاب فن کار سے زیادہ کوئی مقام نہیں رکھتا۔ چنانچہ اس سے زندگی کے کچھ عبرت آموز سبق تو سیکھے جا سکتے ہیں۔ زندگی کی راہوں میں کوئی روشنی نہیں ملتی۔

زیرِ نظر مجموعے کا دوسرا افسانہ "جلا وطن" قرۃ العین حیدر کے محبوب موضوع کی سب سے اچھی تصویر کشی کرتا ہے اور گویا خود افسانہ نگار کی شخصیت کی تعیین و توضیح کرتا ہے۔ اس افسانے میں ہندو مسلم مشترک کلچر کے مناظر ہیں، ایک شخص آفتاب رائے کی بے ثمر مثالیت پسندی اور اس کے لیے اپنے شخصی عیش و راحت بلکہ ترقی کی قربانی ہے۔ یہاں تک کہ وہ جو پہلے ہندوستان میں رہتے ہوئے روحانی طور پر گویا جلا وطن ہو کر انگلستان چلا جاتا ہے اور اپنے آپ کو کتابوں کے درمیان مطالعہ و تصنیف میں دفن کر دیتا ہے۔ پھر ہندو مسلم کشیدگی، تقسیمِ ہند، مسلمانوں کے حالِ زار اور آفتاب رائے کے ساتھ ہی کچھ دوسرے ذہنی و نفسی جلا وطنوں کے قصے ہیں، جن میں خواتین بھی ہیں، ہندو بھی، مسلمان بھی۔ یہ سب دل شکستہ لوگ ہیں۔ خواہ ان میں بعض بہ ظاہر کتنے ہی آسودہ نظر آتے ہوں۔ یہ مثالیت پسند لوگ ہیں جو سنگِ حقیقت سے ٹکرا کر ریزہ ریزہ ہو چکے ہیں۔ اس حزن و الم کے باوجود، اس افسانے میں نئی نسل کی ایک مسلمان لڑکی کشوری

روشنی اور امید کی ایک کرن دیکھتی ہے یا اپنی کم عمری اور ناتجربہ کاری کے سبب صرف اپنے پُرجوش عزمِ حیات کا اظہار کرتی ہے:

"پرانے عہد نامے منسوخ ہوگئے.... ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے۔ ہم اپنے آپ کو یوں نہ مرنے دیں گے۔ ہماری جلاوطنی ختم ہوگی۔ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے مستقبل ہے۔ ساری دنیا کی نئی تخلیق ہے۔"

یہ الفاظ بڑے بہادرانہ ہیں، لیکن افسانے کے اس عروج کا کوئی تعلق اس کے ماجرا کے ارتقا سے نہیں ہے۔ سارا ماجرا استعارے کی زبان میں اور علامتی طور پر پرانے عہد نامے ہی میں گذر رہا ہے۔ جب کہ نئے عہد نامے کا کوئی اشارہ واقعات کی دنیا میں نہیں۔ پھر جلاوطنی ختم ہوگی کیسے اور ساری دنیا کی نئی تخلیق ہوگی کس طرح؟ صرف یہ اقرار افسانے کی حد تک کافی نہیں کہ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے، مستقبل ہے۔ پرانے عہد نامے کے دور کی جلاوطنی کو دیکھتے ہوئے ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے اور ہم یوں اپنے آپ کو نہ مرنے دیں گے، جیسے اعلانات وادیِ تیہہ میں گم شدہ یا آوارہ کاروانِ حیات کی چیخیں معلوم ہوتی ہیں۔ ارضِ موعود کا نعرہ نہیں:

تھی کسی درماندہ رہ رَو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ رحیلِ کارواں سمجھا تھا میں (اقبال۔ غزل۔ بالِ جبریل)

واقعہ یہ ہے کہ "جلاوطن" کا علامتی مفہوم اپنے مخصوص تناظر میں جو تقسیم ہند اور اس کے قبل و بعد کے حالات سے تیار ہوتا ہے، بہت ہی معنی خیز اور ایک مخصوص دور کے ذہین ہندوستانیوں کے ایک مثالیت پسند یا تخیل پرست رومانی طبقے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ یہ وہ بے قرار روحیں ہیں جو اپنی پرانی دنیا سے نکل چکی ہیں مگر کسی نئی دنیا میں بھی بس نہ سکی ہیں۔ شاید یہ فطری طور پر جلاوطن ہیں اور گم بائستگی ان کا مقدر ہے۔ عمرانیات کی اصطلاح میں یہ حاشیائی (MARGINAL) اشخاص ہیں جو کسی معاشرے میں کھپ نہیں سکتے اور ہمیشہ معاشرے کے کنارے پر کھڑے رہتے ہیں۔ کچھ لوگ تصور کرتے ہیں کہ یہ بڑے منفرد اشخاص ہیں اور معاشرے کو ایک نئی اور بہتر راہ پر لگا سکتے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ اشخاص تو اپنے فطری ماحول سے مفرور ہیں اور ایک اجنبی ماحول میں پناہ گزیں۔ ان سے کسی سماج کی رہ نمائی کی توقع فضول ہے۔ عہدِ جدید کا مژدہ سنانے والے اور کسی قوم کو ارضِ موعود کا راستہ دکھانے والے پیغمبر اپنے ماحول سے لڑ کر بالآخر حالات کو بدل دیتے ہیں۔ وہ نقیبِ انقلاب ہونے کے ساتھ ساتھ معمارِ قوم بھی ہوتے ہیں۔ آفتاب رائے یا

نہ ہو مستقبل کی آرزوئیں ویسی ہی رومانی ہیں جیسے ماضی کے
ہری نسل کو نظر آتی ہے۔ بلاشبہ یہی جینے کی اُمنگ ہے اور
جاتے ہیں اور ان کا سلسلۂ حیات جاری رہتا ہے۔ اس فرق
اور سن رسیدگی کے خواب تلخ۔ بہرحال زندگی کی دلفریبی ختم نہیں
ہیں۔ حال میں بھی دعوتِ نظارہ دیتے ہیں اور جلاوطنی میں بھی ساتھ نہیں
ہی کی طرح پُرکشش ہوتا ہے، سنگلے میں موت کے قدموں کی چاپ
ہ کتنی ہی بڑی غداری کسی ایوانِ اقتدار میں کیجی جائے، ہر نوجوان
داخل ہے۔ بن باس کبھی تو تختِ سلطنت تک پہنچائے گا جیسے
نام کی ایک سادہ لوح عورت کا ایک بہت ہی موثر نفسیاتی
ایک اور جہت کا پتہ چلتا ہے۔ عمرانی احوال کے تناظر میں وہ
ٹھولتی ہیں، یہ افسانہ اس کی ایک مثال ہے۔ اس شخصی مطالعے
مبتذل کرداروں سے بھی ہے اور اس کی گہری انسان دوستی
استواری' کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے اور 'اصل ایمان' کی بسیط
ایک نشان ہے۔

نام کے ایک فرشتۂ رحمت کا ایک نفسیاتی مطالعہ ہے
خیر اور اس کے ہر پہلو کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ یہ کردار بھی
دل جوئی کرتا اور مصیبت زدوں کو راحت پہنچاتا ہے۔ اس
پر بہت پُر اثر ہے۔ وہ سبھوں کا غم خوار ہے۔ حالانکہ خود غم زدہ
نیک نفس کردار کے ساتھ ہے۔

یہ محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ
۔ اس میں عشق کی دیوانگی بھی ہے اور مجبوری بھی، ساتھ ہی ایک
م حسبِ معمول پُر درد اور حسرت انگیز ہے۔ حالات کی ستم ظریفی اور

"ایک مکا" "الف ب کے دو علامتی کرداروں کی گفتگو ہے جس میں ایک طرح کی شعور کی رَو میں
اہم مسائل پر ایک رواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔ اسے ایک ایکٹ کا ڈرامہ بھی کہا جا سکتا

قرۃ العین حیدر اس قسم کے پیغمبر نہیں۔ یہ صرف جلا وطن ہیں۔ ان سے ہمارے جتنی ہمدردی بھی ہو، ہمیں ان سے رہبری نہیں ملتی۔ رہی یہ بات کہ ایسے اشخاص کسی سمت یا جہت کی طرف اشارہ کرتے ہیں، کسی افق کو روشن کرتے ہیں، کوئی مثال قائم کرتے ہیں، تو یہ بات اگر واضح بھی ہو، جو اکثر اور عموماً نہیں ہوتی، تو بہر حال کافی اور موثر نہیں۔ یہ قرۃ العین حیدر کے فن اور فکر دونوں کی حد ہے اور اس حد میں بھی وہ بہت کامیاب ہیں۔ جلا وطن، خواہ وہ آفتاب رائے ہوں یا کشوری، حسب ذیل احساسات کے حامل ہیں:

"رفیقو، انسان نے خودکشی کرلی، پرانی اقدار تباہ ہوگئیں۔ اپنے پرائے ہوگئے۔ یہ سب پچھلے پانچ سال سے دہراتے دہراتے تم لوگ اکتا نہیں گئے۔ یہ جو کچھ ہوا یہی ہونا تھا اور آپ تھیں کہ ایک انتہائی رومینٹک تصور لیے بیٹھی تھیں۔ گویا زندگی نہ ہوئی شانتا رام کی فلم ہوگئی۔"

"ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔ اپنی خانہ جنگی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس نوٹلک "سرد لڑائی" کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے۔"

"ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے انھوں نے سوچا۔ لیکن ہم رات کی وادی کو تیزی سے عبور کر رہے ہیں۔"

"ہمارے چاروں طرف یہ لاکھوں کروڑوں انسانوں کا ہجوم۔ یہ لوگ جو اپنی قسمتوں کو روتے ہیں لیکن دیکھو۔ یہ راستے، یہ جھیلیں، یہ باغات ہمارے منتظر ہیں۔ سناٹے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی۔ اجنبی موت جو یک لخت ہمارے سامنے آگئی لیکن ہم اسے چھوڑ کر ہنستے ہوئے آگے نکل جائیں گے سنو ہمارے پاس یقین ہے اور کامل اعتماد جسے اس محبت نے تخلیق کیا ہے جو غداری کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ یہ غداری محض یاسمن کے پھولوں کی آرزو ہے۔"

"ایک راستہ یہیں پر آکر ختم ہو جاتا ہے۔ پھر ایک دیوار ہے لیکن ریشمی پردوں سے چھن چھن کر روشنی ادھر بھی پہنچ رہی ہے۔ گو بہت سے سیاہ پوش مریض، دیوانے فلسفی اور بیمار سیاست داں راستہ روکے کھڑے ہیں۔"

یہ نوجوان جنگ عظیم ثانی اور تقسیم ہند کی ستم زدہ نئی نسل کی نمائندہ، کشوری کے شعور کی رد ہے۔

اس رَو میں ماضی کا تجزیہ تو ممکن ہے کہ حقیقت پسندانہ ہو مگر مستقبل کی آرزوئیں ویسی ہی رومانی ہیں جیسے ماضی کے رومان پسندوں کی تھیں۔ ریشمی پردوں سے چھَن چھَن کر روشنی' ہر نئی نسل کو نظر آتی ہے۔ بلاشبہ یہی جینے کی اُمنگ ہے اور بالکل فطری ہے۔ خواب ہمیشہ حقیقت سے پہلے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا سلسلہ تاحیات جاری رہتا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ جوانی کے خواب بالعموم شیریں ہوتے ہیں اور سن رسیدگی کے خواب تلخ۔ بہرحال زندگی کی دلفریبی ختم نہیں ہوتی ہے۔ یہ راستے یہ جھیلیں یہ باغات ہمارے منتظر ہیں۔ حال میں ہمیں دعوت نظارہ دیتے ہیں اور جلاوطنی میں بھی ساتھ نہیں چھوڑتے، بیرونِ وطن بھی ان کا حسن اندرونِ وطن ہی کی طرح پرکشش ہوتا ہے' سنّاٹے میں موت کے قدموں کی چاپ ہوا کرے' یاسمن کے پھولوں کی آرزو' چاہے وہ کتنی ہی بڑی غداری کسی ایوانِ اقتدار میں سمجھی جائے' ہر نوجوان کے لیے تخیل کا یہ سہارا کافی ہے۔ کی حیات میں داخل ہے۔ بن باس کبھی تو تختِ سلطنت تک پہنچائے گا ہی جیسے

تیسرا افسانہ "یاد کی ایک دھنک جلے" گریس نام کی ایک سادہ لوح عورت کا ایک بہت ہی موثر نفسیاتی مطالعہ ہے۔ اس کے مطالعے سے قرۃ العین کے فن کی ایک اور جہت کا پتہ چلتا ہے۔ عمرانی احوال کے تناظر میں وہ منفرد کرداروں کی شخصیت کے پیچ کس چابک دستی سے کھولتی ہیں' یہ افسانہ اس کی ایک مثال ہے۔ اس شخصی مطالعے کی بنیاد وہ زبردست ہمدردی ہے جو افسانہ نگار کو مبتذل کرداروں سے بھی ہے اور اس کی گہری انسان دوستی کی دلیل ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ گریس 'وفاداری بہ شرطِ استواری' کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے اور 'اصل ایمان' کی بسیط سادگی' بے انتہا خلوص اور زبردست گرم جوشی کا ایک نشان ہے۔

چوتھا افسانہ "قلندر" بھی اقبال بخت سکینہ نام کے ایک فرشتۂ رحمت کا ایک نفسیاتی مطالعہ ہے۔ اور اس کی روح کی گہرائیوں میں جاگزیں جذبۂ خیر اس کے ہر بہروپ کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ یہ کردار بھی ایک بڑا پیارا اور انوکھا جلاوطن ہے جو ہر ایک کی دل جوئی کرتا اور مصیبت زدوں کو راحت پہنچاتا ہے۔ اس کی روداری منکسر مزاجی' ایثار اور خدمتِ خلق پر بہت پُراثر ہے۔ وہ سبھوں کا غم خوار ہے۔ حالانکہ خود غم زدہ ہے۔ افسانہ نگار کی پوری ہمدردی حسبِ معمول اس نیک نفس کردار کے ساتھ ہے۔

پانچواں افسانہ "کارمن" بھی ایک شدید محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ ہے جو مخصوص سماجی و معاشی پس منظر میں کیا گیا ہے۔ اس میں عشق کی دیوانگی بھی ہے اور مجبوری بھی' ساتھ ہی ایک معمول کی گھریلو زندگی گزارنے کی آرزو بھی۔ انجام حسبِ معمول پُر درد اور حسرت انگیز ہے۔ حالات کی ستم ظریفی اور واقعات کی مجبوری اپنے شباب پر ہے۔

چھٹا افسانہ "ایک مکالمہ" الف ب کے دو علامتی کرداروں کی گفتگو ہے جس میں ایک طرح کی شعور کی رَو میں عصرِ حاضر کے بہترے اہم مسائل پر ایک رواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔ اسے ایک ایکٹ کا ڈرامہ بھی کہا جا سکتا

قرۃ العین حیدر اس قسم کے پیغمبر نہیں۔ یہ صرف جلاوطن ہیں۔ ان سے ہمارے جتنی ہمدردی بھی ہو، ہمیں ان سے رہبری نہیں ملتی۔ رہی یہ بات کہ ایسے اشخاص کسی سمت یا جہت کی طرف اشارہ کرتے ہیں، کسی افق کو روشن کرتے ہیں، کوئی مثال قائم کرتے ہیں، تو یہ بات اگر واضح بھی ہو، جو اکثر اور عموماً نہیں ہوتی، تو بہر حال کافی اور موثر نہیں۔ یہ قرۃ العین حیدر کے فن اور فکر دونوں کی حد ہے اور اس حد میں بھی وہ بہت کامیاب ہیں۔ جلاوطن، خواہ وہ آفتاب رائے ہوں یا کشوری، حسب ذیل احساسات کے حامل ہیں:

"رفیقو! انسان نے خودکشی کرلی، پرانی اقدار تباہ ہوگئیں۔ اپنے پرائے ہوگئے۔ یہ سب پچھلے پانچ سال سے دہراتے دہراتے تم لوگ اکتا نہیں گئے۔ یہ جو کچھ ہوا یہی ہونا تھا اور آپ تھیں کہ ایک انتہائی رومینٹک تصور لیے بیٹھی تھیں۔ گویا زندگی نہ ہوئی شانتا رام کی فلم ہوگئی۔"

"ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔ اپنی خانہ جنگی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس ملک "سرد لڑائی" کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے۔"

"ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے انھوں نے سوچا۔ لیکن ہم رات کی وادی کو تیزی سے عبور کر رہے ہیں۔"

"ہمارے چاروں طرف یہ لاکھوں کروڑوں انسانوں کا ہجوم۔ یہ لوگ جو اپنی قسمتوں کو روتے ہیں لیکن دیکھو۔ یہ راستے، یہ جھیلیں، یہ باغات ہمارے منتظر ہیں۔ سناٹے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی۔ اجنبی موت جو یک لخت ہمارے سامنے آگئی لیکن ہم اسے چھوڑ کر ہنستے ہوئے آگے نکل جائیں گے۔ سنو ہمارے پاس یقین ہے اور کامل اعتماد جسے اس محبت نے تخلیق کیا ہے جو غداری کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ یہ غداری محض یاسمن کے پھولوں کی آرزو ہے۔"

"ایک راستہ یہیں پر آکر ختم ہو جاتا ہے۔ پھر ایک دیوار ہے لیکن ریشمی پردوں سے چھن چھن کر روشنی ادھر بھی پہنچ رہی ہے۔ گو بہت سے سیاہ پوش مریض، دیوانے فلسفی اور بیمار سیاست داں راستہ روکے کھڑے ہیں۔"

یہ نوجوان جنگ عظیم ثانی اور تقسیم ہند کی ستم زدہ نئی نسل کی نمائندہ، کشوری کے شعور کی رو سے

اس رُو میں ماضی کا تجزیہ تو ممکن ہے کہ حقیقت پسندانہ ہو مگر مستقبل کی آرزوئیں ویسی ہی رومانی ہیں جیسے ماضی کے رومان پسندوں کی تھیں۔ ریشمی پردوں سے چھن چھن کر روشنی ہر نئی نسل کو نظر آتی ہے۔ بلاشبہ یہی جینے کی اُمنگ ہے اور بالکل فطری ہے۔ خواب ہمیشہ حقیقت سے پہلے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا سلسلہ تاحیات جاری رہتا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ جوانی کے خواب بالعموم شیریں ہوتے ہیں اور سن رسیدگی کے خواب تلخ۔ بہرحال زندگی کی دلفریبی ختم نہیں ہوتی ہے۔ یہ راستے یہ جھیلیں یہ باغات ہمارے منتظر ہیں۔ حال میں یہیں دعوت نظارہ دیتے ہیں اور جلاوطنی میں بھی ساتھ نہیں چھوٹتے، بیرونِ وطن بھی ان کا حسن اندرونِ وطن ہی کی طرح پرکشش ہوتا ہے۔ "سنگ میں موت کے قدموں کی چاپ" ہوا کرے یاسمن کے پھولوں کی آرزو' چاہے وہ کتنی ہی بڑی غداری کسی ایوانِ اقتدار میں سمجھی جائے' ہر نوجوان کے لیے تخیل کا یہ سہارا کافی ہے۔ کی حیات میں داخل ہے۔ بن باس کبھی تو تخت سلطنت تک پہنچائے گا ہی جینے

تیسرا افسانہ "یاد کی ایک دھنک جلے" گریس نام کی ایک سادہ لوح عورت کا ایک بہت ہی موثر نفسیاتی مطالعہ ہے۔ اس کے مطالعے سے قرۃ العین کے فن کی ایک اور جہت کا پتہ چلتا ہے۔ عمرانی احوال کے تناظر میں وہ منفرد کرداروں کی شخصیت کے پیچ کس چابکدستی سے کھولتی ہیں' یہ افسانہ اس کی ایک مثال ہے۔ اس شخصی مطالعے کی بنیاد وہ زبردست ہمدردی ہے جو افسانہ نگار کو مبتذل کرداروں سے بھی ہے اور اس کی گہری انسان دوستی کی دلیل ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ گریس 'وفاداری بشرطِ استواری' کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے اور 'اصل ایمان' کی بسیط سادگی' بے انتہا خلوص اور زبردست گرم جوشی کا ایک نشان ہے۔

چوتھا افسانہ "قلندر" میں اقبال بخت سکینہ نام کے ایک فرشتۂ رحمت کا ایک نفسیاتی مطالعہ ہے اور اس کی روح کی گہرائیوں میں جاگزیں جذبۂ ایثار و احساس کے ہر بہروپ کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ یہ کردار بھی ایک بڑا پیارا اور انوکھا جلاوطن ہے جو ہر ایک کی دل جوئی کرتا اور مصیبت زدوں کو راحت پہنچاتا ہے۔ اس کی رواداری منکسر مزاجی' ایثار اور خدمت خلق پر بہت مؤثر ہے۔ وہ دکھیوں کا غم خوار ہے۔ حالانکہ خود غم زدہ ہے۔ افسانہ نگار کی پوری ہمدردی حسب معمول اس نیک نفس کردار کے ساتھ ہے۔

پانچواں افسانہ "کارمن" بھی ایک شدید محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ ہے جو خصوصی سماجی و معاشی پس منظر میں کیا گیا ہے۔ اس میں عشق کی دیوانگی بھی ہے اور مجبوری بھی' ساتھ ہی ایک معمول کی گھریلو زندگی گزارنے کی آرزو بھی۔ انجام حسب معمول پُر درد اور حسرت انگیز ہے۔ حالات کی ستم ظریفی اور واقعات کی بوالعجبی اپنے شباب پر ہے۔

چھٹا افسانہ "ایک مکالمہ" الف ب کے دو علامتی کرداروں کی گفتگو ہے جس میں ایک طرح کی شعور کی رَو میں عصر حاضر کے بہتیرے اہم مسائل پر ایک رواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔ اسے ایک ایکٹ کا ڈرامہ بھی کہا جا سکتا

ہے۔ اگرچہ اس میں تمثیل کی چستی کی بجائے افسانے کی سست خرامی نمایاں ہے۔ شاید یہ افسانہ نگاری میں کوئی تکنیکی تجربہ ہے، لیکن یہ کوئی مؤثر تجربہ نہیں۔ افسانہ نگار نے وقت کے بعض اہم موضوعات پر اپنے خیالات و احساسات کو ایک مکالمہ بنا دیا ہے، تاکہ بیانِ واقعہ میں کچھ افسانوی رنگ پیدا ہو جائے، یہ ایک معمولی سی سرسری اور بے نتیجہ فنی کوشش ہے۔

پہلا افسانہ "ڈالن والا" ایک تماشا گاہ ہے جس میں آج کی متمدن زندگی کے متعدد مرقعے تاثراتی انداز سے نمودار ہو کر ایک دلچسپ اور عبرت انگیز منظر نامہ مرتب کرتے ہیں۔ اس قسم کا منظر نامہ ترتیب دینے پر قرۃ العین کو بڑی قدرت حاصل ہے۔ ان کی یادوں اور تجربوں کا زبردست خزانہ ایسے تاثراتی مرقعے میں بڑی رنگا رنگی پیدا کر دیتا ہے۔ جلووں کی اس وسعت کے باوجود ایک بسیط ماجرا افسانے کے مختلف گوشوں کی شیرازہ بندی کرتا ہے جس سے قرۃ العین کے فن میں تکنیک کی ایک بے خطا حس کا پتہ چلتا ہے۔

مجموعی طور پر "پت جھڑ کی آواز" قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کی پیش رفت ہے۔ اس کے چند طویل افسانے ناولٹ کا پیش خیمہ ہیں اور ان میں کافی پیچیدہ مواد کو اتنی ہی بالیدہ ہیئت میں پیش کیا گیا ہے۔ کردار سازی اور ماجرا نگاری دونوں کے لحاظ سے یہ مجموعہ افسانوں کے پچھلے مجموعوں سے بہتر و برتر ہے۔ اس میں شامل تخلیقات سے قرۃ العین کے فنِ افسانہ نگاری کی بڑھتی ہوئی وسعت اور پختگی کا ثبوت ملتا ہے۔

چار ناولٹ

دِلرُبا

پہلا ناولٹ "دِلربا" ہے۔ یہ مٹتے ہوئے جاگیردارانہ سماج کی داستان ہے جس میں ایک طرف ایک خاندانی طوائف گلنار اور اس کی بیٹی گلرو ترقی کر کے ایک موڈرن فلم کمپنی چلا رہی ہیں اور جدید تہذیب کی شاندار زندگی بین الاقوامی سطح پر جملہ سامانِ عیش اور شہرت و عزت کے ساتھ گزار رہی ہیں جبکہ دوسری طرف جسٹس رفاقت حسین اور ان کے بیٹے وکیل سید شفاعت حسین زوال کی اس حد کو پہنچ جاتے ہیں کہ نہ صرف یہ کہ تعلقہ ضبط اور کوٹھی فروخت ہو جاتی ہے بلکہ اس اعلیٰ شریف خاندان کی چشم و چراغ دِلربا کے نام سے گلنار اور گلرو کی فلم کمپنی میں ایکٹریس بن جاتی ہے اور ترقی یافتہ طوائف کے خاندان میں جذب ہو جاتی ہے۔ یہ شاید قانونِ مکافات کے تحت قدرت کا انتقام ہے۔

حذر اے چیرہ دستاں! سخت ہیں فطرت کی تعزیریں (اقبال)

ناولٹ کے واقعات میں اہمیت دل رُبا کے کردار کی نہیں بلکہ اس سے دو نسلیں اوپر گلنار کے کردار کی ہے جس کی آؤ بھگت کبھی دلربا کے خاندان سے اس کے دورِ خوش حالی میں ہوئی تھی اور وہ شرفاء کہلانے والوں کے ہاتھوں اپنی توہین کا بدلہ لینے کی کسر لگائے ہوئے تھی یہ کسر دلربا کے ایکٹریس بن کر گلنار اور اس کی بیٹی گلرو کے سایۂ عاطفت میں آجانے سے پوری ہو گئی۔ چنانچہ داستان یوں ہے :

"گلنار باتوں کے موڈ میں تھیں۔ بتایا کہ دلربا ان کے ساتھ گلستان میں ہی رہتی ہے میں اور گلرو اسے اپنی اولاد کی طرح رکھتے ہیں۔ آپ تو جانتے ہیں میری گلرو کے ہاں تین لڑکے ہی لڑکے پیدا ہوئے۔ میری والدہ مرحومہ اپنی پر نواسی کا جشنِ ولادت

دھوم دھام سے منانے کا ارمان دل میں لیے لیے دنیا سے رخصت ہوگئیں۔ مگر خدا کا شکر ہے کہ اس نے گلرو کو ایک بنی بنائی بیٹی اور مجھے نواسی عطا کی اور اس کارسازِ حقیقی کے قربان جاؤں جس نے ایک طویل مدت کے بعد میرے کلیجہ میں ٹھنڈک ڈالی۔"

یہ بیان شدید معاشرتی طنز کی تلخی سے لبریز ہے۔ اس میں سالہاسال کی تہذیبی کشیدگی موجود ہے۔ طوائف کے یہاں لڑکے ہی لڑکے، اور ایک شریف خاندان کی بنی بنائی بیٹی، طوائف کے خاندان کی فرد — یہ انقلاب زمانہ کی بدترین مثال ہے۔ اس سے اگر ایک طرف خاندانی طوائف کے کلیجے پر ٹھنڈک پڑتی ہے تو وہ گویا قدرت کے قانونِ مکافات کا ایک آلۂ مجسم بن کر سامنے آتی ہے۔ گلنار کے کلیجے کی گرمی دیکھیے:

"گلنار نے تسلیم عرض کی، اس کا دل دھک سے رہ گیا اور وہ اس طرح دار نووارد کو دیکھتی کی دیکھتی رہ گئی۔ اپنی تصویر سے زیادہ صورت دار اور مدمّغ مجسم تکبر و نخوت۔ خیر ٹھیک ہے۔ جتنا بھی غرور نہ کریں کم ہے۔ اللہ نے انھیں کیا نہیں دیا۔ شرافت، دولت، عزت، وجاہت اور ہم کون ہیں؟ خدائی خوار، اٹھائی گیرے کنجر۔ اس نے خود ہی خود سر ہلا دیا اور اپنی اور ان کی دنیاؤں کے تفاوت پر متحیر ٹکٹکی باندھے ان کی شکل تکتی رہی۔"

یہ بیرسٹر رفاقت حسین (ابعد میں جسٹس) کے ساتھ گلنار کی پہلی ملاقات کا ذکر ہے۔ دونوں جوان تھے اور ان کی دنیائیں ایک دوسرے سے بالکل مختلف تھیں۔ بیرسٹر صاحب سراپا ناز اور گلنار سراپا نیاز تھی لیکن اب پانسہ پلٹ چکا تھا۔ بیرسٹر صاحب کی پوتی ایکٹریس دلربا ہو کر گلنار کی متبنّٰی نواسی بن چکی تھی۔ خاندان ٹوٹ چکے، پیشوں کے فرق مٹ چکے اور معاشرت بدل گئی، تمدن میں انقلاب آگیا۔ تہذیب متغیر ہوگئی۔ اقدار و اخلاق تہ و بالا ہوگئے۔ دلربا اسی گردشِ ایام کی داستانِ عبرت ہے۔

سیتا ہرن

دوسرا ناولٹ "سیتا ہرن" نئی عورت کا المیہ ہے جو ہندوستان کے ہلاکہ خیز حالات میں رونما ہوا ہے۔ ڈاکٹر سیتا میر چندانی ایک جدید تعلیم یافتہ سندھی ہندو ریفیوجی خاتون ہیں۔

جو گویا اپنے وقت کی علامتی سیتا ہیں اور زندگی کی لڑائی ہار گئی ہیں۔ زمانے کے راونوں کے ہاتھ لگ گئی ہیں جن میں ہندو بھی ہیں، مسلمان بھی۔ انھیں تقسیم ہند کی سرحد کے دونوں طرف قرار کہیں نہیں۔ نہ ہندوستان میں نہ پاکستان میں۔ نہ ہندو معاشرہ ان کو راس آتا ہے نہ مسلم معاشرہ۔ دونوں ملکوں سے باہر بھی ان کے لیے کوئی جائے پناہ نہیں۔ کوئی مرد ان کے ساتھ وفا نہیں کرتا، نہ وہ کسی مرد کے ساتھ وفا کرتی ہیں۔ وہ ایک بے وفا تمدن کی پیداوار اور ایک بے کردار تہذیب کی مخلوق ہیں۔ آج کا پورا عالمی ماحول، فکر اور فن کے تمام دعووں اور مظاہروں کے باوجود اتنا خود غرض اور ہوس پرست ہے کہ اس میں کسی حساس شخص کے لیے اطمینان کا کوئی سامان نہیں۔ سطحی معاشرے کی ترغیبات اتنی شدید ہیں کہ کوئی مرد بہت دیر تک کہیں اپنا جی لگا نہیں سکتا اور ہر شخص جو دوسرے سے وفاداری کا مطالبہ کرتا ہے خود بے وفائی کا مرتکب ہوتا ہے۔ نہ مرد عورت کی آبرو کا محافظ ہے نہ عورت مرد کی عزت کی پاسبان۔ اس کے علاوہ آزادیٔ نسواں کے نعروں اور ہنگاموں کے باوجود آج کی دنیا وہی ہے جو تھی اور اس میں عورت کے لیے شکست ہی شکست مقدر ہے۔ وہ نئی روشنی کی ترقیات کے دور میں بھی مردوں سے مقابلہ نہیں کر سکتی۔ مرد ہنوز لطف و عیش کے جملہ حقوق اپنے لیے محفوظ سمجھتے ہیں اور ان کے حصول کے لیے عورت کو صرف استعمال کرتے ہیں اور یہ دورِ جدید معاشی و سیاسی استحصال کے ساتھ ساتھ جنسی و معاشرتی استحصال پر مبنی ہے۔ اس میں نسائیت کی توہین اسی طرح ہو رہی ہے جس طرح کسی بدترین قدیم دور میں ہو سکتی تھی۔ اس لحاظ سے ترقی یافتہ سماج بھی رو بہ زوال ہے۔

اتنی سنگین صورتِ حال کو بھی قرۃ العین حیدر حسبِ معمول ناولٹ کے خاتمے پر فلسفیانہ رخ دینے کی کوشش کرتی ہیں:

"ابھی دن باقی ہے پھر رات ہوگی پھر صبح ہوگی ایک اور دن ـ ایک اور رات۔
سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات۔
دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا۔ وقت کا حساب کوئی نہیں لگا سکا ہے۔
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ ـ سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات۔"

زمانے کا یہ تصور تسکینِ قلب کے لیے تو اچھا ہے مگر اس سے ایک بسیط بے پروائی، بے فکری اور بے نیازی (STOICISM) کی بو آتی ہے اور تمام خرابیٔ احوال کا ایک جواز ملتا ہے۔ یہ ایک طرح کا نقابل عروج (ANTICLIMAX) ہے جس میں عروج کی تشریح کی گئی ہے اس کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ ناولٹ مذکورہ تشریح سے قبل اس نقطے پر ختم ہو سکتا تھا:

" مادام عرفان، سیتا نے ڈوبتی ہوئی آواز میں اس طرح کہا جیسے کنوئیں کے اندر سے بول رہی ہو۔"

یا زیادہ سے زیادہ یہاں تک جا سکتا تھا۔

" وہی مادام جو پہلے مارموزیل دو بیٹر تھیں۔ وہ موسیو عرفان کے دفتر میں کام کرتی تھیں شادی پچھلے اتوار کو ہوئی تھی۔ مادام سابق مارموزیل دو بیٹر نارمنڈی کی ملکۂ حسن رہ چکی ہیں۔ بہت کم عمر ہیں۔ کوئی انیس سال کی ہوں گی۔" رومال سے ہاتھ پونچھتے ہوئے بالکنی میں جا کر اس نے آسمان کو دیکھا۔"

یہاں تک ڈاکٹر سیتا میرچندانی کا المیہ اپنی پوری شدت کے ساتھ قائم رہتا ہے مگر قرۃ العین حیدر شاید اس شدت کو برداشت کرنے کے لیے ذہنی طور پر تیار نہیں۔ لہٰذا وہ ایک فلسفیانہ تبصرہ کر کے المیے کی شدت کا اثر کم کر دیتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ قارئین کی طبیعت اس کے باوجود مکدر رہتی ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا حوالہ دیتے ہوئے قرۃ العین کو خیال نہیں رہا کہ شاعر نے تو وقت کو صیرفی کائنات کہا تھا جو تجھ کو اور مجھ کو سب کو پرکھتا ہے۔ سب کے اعمال کا محاسبہ کرتا ہے اور اس لحاظ سے بے خطا فیصلے کرتا ہے۔ یہ فیصلے زندگی کے بارے میں انسان کو سنجیدہ بنانے اور عبرت دلانے کے لیے ہوتے ہیں، تاکہ وہ خرابی احوال پر بے قرار ہو کر درستی احوال کی فکر کرے۔ اس حقیقی تناظر میں دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا' جیسا بیان قوائے فکر کو مضمحل کرنے والا ہے، حالانکہ واقعات قوائے فکر کی چستی کا مطالبہ کرتے ہیں۔

بہر حال سیتاہرن، ہندوستانی عورت کی ٹریجڈی ہے۔ وہ مشرقی اقدار کے مطابق اپنا گھر بسانا اور گھریلو عافیت حاصل کرنا چاہتی ہے۔ ایک مرد عرفان سے شدید و عمیق محبت کرتی ہے اور اسی کی ہو کر رہنا چاہتی ہے مگر حالات اسے دوسرے مختلف مردوں کے آغوش میں ڈال دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ ان میں سے ایک جمیل سے بیاہ بھی کرتی ہے تو وہ راس نہیں آتا۔ حالانکہ اس کے ذریعے وہ سندھ میں اپنے کھوئے ہوئے وطن اور اس کی تہذیب کی بازیابی کی تمنا رکھتی تھی۔ آخر کار جب وہ اپنے محبوب عرفان کے بہت قریب آجاتی ہے تو وہ اس سے دور ہو جاتا ہے اور اس طرح جدید تعلیم یافتہ اور آزاد رو ڈاکٹر سیتا میرچندانی کی ایک عمر کی جنسی مہمات ان کے وجود پر ایک بلا بن کر ٹوٹ پڑتی ہیں۔ واقعی یہ وقت کا محاسبہ ہے:

تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفی کائنات (اقبال: مسجد قرطبہ، بال جبریل)

قرۃ العین خاتمے پر، جیسا ذکر کر چکا ہوں، اس شعر کا حوالہ دیتی ہیں اور ایک نیم صوفیانہ، نیم فلسفیانہ

بے فکری و بے نیازی کا تاثر پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ خلط مبحث ان کے ذہن کا حصّہ اور فن کا وطیرہ ہے
مجموعی طور سے یہ ناولٹ ایک زبردست تمدّنی مرقّع ہے اور ہندوستان کے تناظر کی وجہ سے جدید تہذیب میں ہندوستانی عورت کی بیکسی، بے راہ روی اور بےبسی کی ویسی ہی بلکہ اس سے بھی زیادہ المناک داستان ہے جیسی اطالوی ناول نگار البرٹو موراویا نے (THE WOMAN OF ROME) میں پیش کیا ہے اور اگر سیتا ہرن کا انگریزی ترجمہ THE WOMAN OF INDIA کے عنوان سے کیا جائے تو عالمی ادب میں اس کی شہرت و اہمیت ممکن ہے کہ اطالوی ناول سے کچھ زیادہ ہو۔ اس لیے کہ تہذیبی و عصری حسیات اور مواد حیات 'سیتا ہرن' میں دی وومن آف روم' سے زیادہ ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اردو ناول میں عریانی نہیں اور شائستگی زیادہ ہے جبکہ اطالوی ناول میں مبالغہ آمیز حقیقت پسندی یا فطرت نگاری کے نام پر شائستگی کی بہت کمی اور کافی عریانی ہے، بلکہ ایک قسم کی بہیمیت ہے، جسے وحشت کے سوا کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ خواہ مغربی مذاقِ فن اس وحشت کا کتنا ہی دلدادہ ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ قرۃ العین کے ناولٹ میں موراویا کے ناول سے زیادہ قدرِ جمال بھی ہے، قدرِ اخلاق بھی۔ تمام واقعات کے باوجود ہمیں سیتا ہرن کی ہیروئن سے جو ایک ہمدردی ہوتی ہے اور جس کی وجہ سے ہم عرفان جیسے بہت پڑھے لکھے اور بظاہر نہایت شائستہ ہیرو کو ایک وحشی ولین سمجھنے لگتے ہیں، وہ ہمدردی 'دی وومن آف روم' کے ساتھ محسوس نہیں ہوتی صرف اس پر ترس آتا ہے اور اس کے معاشرے پر غصّہ ہوتا ہے۔

چائے کے باغ

جیسا نام سے ظاہر ہے۔ اس ناول کا پس منظر چائے کے باغوں کی الف لیلوی سرزمین ہے۔ جہاں جنگل میں منگل منانے کے لیے ملک اور بیرونِ ملک کے دولت مند عیاش آتے ہیں۔ اس فضا میں ایک سے ایک رومان پروان چڑھتے ہیں اور محبت کے نام پر ہوس کا بازار گرم کیا جاتا ہے۔ دل لگائے بھی جاتے ہیں اور توڑے بھی۔ کسی کو کسی کی فکر نہیں، سب صرف دنیا سے اپنے اپنے حصّے کا زیادہ سے زیادہ لطف اٹھانے میں لگے ہیں اور ہزار لذّت کوشیوں کے بعد بھی آسودہ نہیں ہوتے۔ عورت اور مرد دونوں ہی تنوّع اور تعیش کے شکار ہیں۔ سب سے بڑا لطیفہ یہ ہے کہ ایک معصوم سی فطری فضا میں نہایت مصنوعی قسم کے حضرات و خواتین جھوٹی محبت کے ڈھونگ رچاتے اور سطحی عشق کے سوانگ بھرتے ہیں۔ بظاہر بڑے مہذب لوگ چائے کے باغات میں تہذیب کا سارا لبادہ اتار کر بالکل برہنہ ہو جاتے ہیں اور ننگا ناچ ناچتے ہیں۔ ان مہذب لوگوں کے طرزِ حیات پر ایک زبردست طنز ان غریبوں کی زندگی ہے جو چھوٹی چھوٹی ضروریاتِ زندگی کی چیزوں کو بھی بڑی نعمت سمجھتے ہیں۔ سرمایہ دار اور مزدور کی زندگیوں کا یہ تضاد ایک نیرنگیٔ عالم ہے جو ہر

طبقے میں فطرتِ انسانی کے تضادات ہیں جو سمجھنے سے کم مبہم نہیں۔ دنیا اور اس کی زندگی بڑی پُرپیچ اور پُراسرار ہے۔ بقول خواں تحریر ہے :

"دنیا میری سمجھ میں نہیں آتی ۔"

اس چھوٹے سے چھبتے ہوئے بظاہر سادہ لیکن نہایت پُرکار جملے پر ناولٹ پر ختم ہو جاتا ہے۔ موضوع کے پیشِ نظر اور قرۃ العین کے معمول کے مطابق بھی فطرت کے مناظر انسانی زندگی کے مظاہر میں سموئے ہوئے ہیں، بلکہ مناظر کے مناظر ہی میں مظاہر رونما ہوتے ہیں :

"لیکن گھنے درختوں سے گھری سڑک سنسان پڑی تھی۔ خود رو اودے پھولوں پر سفید تتلیاں اُڑ رہی تھیں۔ جھاڑیاں شہد کی مکھیوں کی بھنبھناہٹ اور پرندوں کی چہکار سے گونج رہی تھیں۔ مسز فریزر کا کہیں نام و نشان نہ تھا۔ میں نے ایک اونچے ٹیلے پر پہنچ کر ڈرائیور سے جیپ روکنے کو کہا اور نیچے اُتر کر دور بین کے ذریعے چاروں طرف دیکھنے لگی۔ راستے کے آگے سے مکمل خاموشی شروع ہوتی تھی۔ اس گہری خاموشی میں زرد پتوں پر چلتی ہوئی میں وادی کے سناٹے میں داخل ہوگئی۔ نیچے سڑک پر دو کھاسی نوجوان سائیکلوں پر جا رہے تھے اور سفید گھاس ہوا میں لہرا رہی تھی۔"

یہ پریوں کے دیس کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ یہاں عناصر اپنی اصلی شکل میں جلوہ گر ہیں اور انسانی فطرت کا ایک جزو بن کر سامنے آتے ہیں۔ یہ ناولٹ ہندوستان کے کوہ قاف کا منظر پیش کرتا ہے اور نہایت دلکش ہے۔

اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو

جیسا عنوان سے واضح ہوتا ہے۔ یہ ایک دل ہلا دینے والی داستانِ حیات ہے دو غریب عورتوں کی۔ ایک رشکِ قمر، دوسرے جمیلن، جو رئیس، مہذب اور تعلیم یافتہ لوگوں کی بھری دنیا میں پیٹ پالنے کے لیے انتہا جفاکشی کرتی ہیں اور گرچہ بعض امرا بھی کبھی کبھی کچھ نہ کچھ ان کی مدد کرتے ہیں یا کرنی چاہتے ہیں مگر ایک رکشا والے کے سوا کوئی صحیح معنی میں ان کا دم ساز نہیں۔ وہ بے چارہ خود تنگ دست اور پریشان ہے اور جمیلن جیسی مفلوج عورت اپنی دوا اور غذا تک کو نظر انداز کرکے اس غریب کے لیے ایثار کرتی ہے، یہاں تک کہ مر جاتی ہے۔ مگر زندگی کے آخری سانس تک اتنی غیور اور خود دار رہتی ہے کہ کسی مخلص اور بہی خواہ رئیس زادے کی بھی کوئی امداد قبول نہیں کرتی۔ اس کے مر جانے کے بعد اس کی بہن رشکِ قمر ریڈیو آرٹسٹ تک بن کر دنیا دیکھ چکی تھی مگر کہیں اپنے لیے جائے پناہ نہ پا سکی تھی۔

بالآخر چکن دوزی کے جال کسل کام میں اپنی بہن کی جگہ بیٹھتی ہے اور بخوشی اس زبردست استحصال کو گوارا کر لیتی ہے جو چکن دوزی کی صنعت کے سرمایہ دار مزدور عورتوں کا کر رہے ہیں۔ یہ بھی سیتا ہرن کی طرح ایک ہندوستانی عورت کی ٹریجڈی ہے لیکن رشک قمر کی بے بسی سیتا میر چندانی کی بے کسی سے زیادہ اندوہ ناک اور لرزہ خیز ہے۔ یہ بالکل مجبور انتہائی مفلس اور پچھڑی، دبی پسی ہوئی عورتوں کی داستان ہے۔

ناولٹ کا عنوان ایک گیت کا بول ہے اور زندگی سے قطعی مایوسی کا اظہار ہے۔ تناسخ کے استعارے میں شدید قنوطیت کا اعلان ہے، اس میں زندگی کا تصور یہ ہے کہ یہ ایک جنم جنم کا پھیرا ہے تاکہ نجات حاصل ہو لیکن نجات ممکن نہیں۔ ہر جنم دوسرے سے بدتر ہوتا ہے۔ لہٰذا نئے جنم کا بھی کیا فائدہ۔ جتنے جنم ہو چکے وہی بہت ہیں۔ اب مزید کی ضرورت نہیں۔ یہ ایک دل دوز چیخ ہے جو مکمل طور پر دل شکستہ عورتوں یا ان کی داستان طراز قرۃ العین حیدر کے لبوں سے نکلتی ہے۔

بہر حال گیت کے بول سے قطع نظر یہاں تناسخ کا کوئی فلسفہ نہیں ہے بلکہ تمدن کی ایک جال کاہ حقیقت ہے، تہذیب پر ایک طنز ہے، انسانیت کا ایک الم ناک نقشہ ہے۔ سماجی تفرقے جاگیردارانہ اقدار، سرمایہ دارانہ استحصال، معاشی ابتری، معاشرتی خرابی اور اخلاقی زوال کی ایک دردناک کہانی اس ناولٹ میں اُبھرتی ہے اور ہر حساس انسان کے لیے ایک لمحۂ فکر، ایک تازیانۂ عبرت اور ایک ورقِ نصیحت بن جاتی ہے۔

یہ چاروں ناولٹ ثابت کرتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کو جو دسترس افسانہ نگاری اور ناول نگاری کے فن پر ہے وہی ناولٹ کے فن پر بھی، ویسے بجائے خود ناولٹ کی تکنیک بہت منفرد و ممتاز نہیں۔ یہ عمومی طور پر طویل افسانہ اور ناول کے درمیان کی ایک ہیئت ہے۔ اس کو ایک مستقل بالذات صنف بنانے والے اوصاف بہت کم ہیں اور جو کچھ ہیں نوعیت کے لحاظ سے نہیں مقدار کی بنا پر ہیں۔ افسانہ جب بہت طویل ہو جاتا ہے، پھر بھی مکمل ناول کے حجم تک نہیں پہنچتا تو اس کو ناولٹ کہہ دیا جاتا ہے یعنی یہ ایک مختصر ناول ہے۔ رہی بات یہ کہ کسی مواد یا موضوع کے اندر مکمل ناول بننے کی صلاحیت نہیں ہوتی تو اسے مختصر ناول یا ناولٹ کے سانچے میں ڈھالنا پڑتا ہے تو اس سلسلے میں کوئی قطعی بیان دینا دشوار ہے۔ مواد کی نسبت سے ہیئت کے سانچے کا تعین بہت مشکل ہے۔ بعض فنکار یا ناقد اگر اس معاملے میں کوئی دعویٰ کرتے ہیں تو وہ دراصل صرف اپنی رائے پر اصرار کرتے ہیں۔ جب کہ ان کے پاس کوئی صریح دلیل نہیں ہے۔ ایسی رائے سے اختلاف بہت آسان ہے اور اس موضوع پر بحث کی کافی گنجائش ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فنی ارتقا میں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ انھوں نے افسانہ، طویل افسانہ، ناولٹ اور ناول کی ترتیب سے فنکاری نہیں کی ہے بلکہ ان کے ناولٹ ناولوں کے بعد بھی لکھے گئے ہیں۔ رہا یہ سوال کہ انھوں نے بعض اہم اور پیچیدہ موضوعات پر ناول کی بجائے ناولٹ کیوں لکھا، تو اس کا جواب خود مصنفہ جو بھی دیں میرا خیال ہے کہ اس معاملے میں کسی تنظیم اور منصوبہ بندی کو دخل نہیں ہے۔ انھوں نے بس بعض موضوعات پر اپنے تجربات رقم کیے ہیں، یا تصنیفی تحریک انھیں جس حد تک لے گئی وہ اس حد تک چلی گئیں اور جہاں جذبۂ تخلیق سرد پڑنے لگا انھوں نے وہیں قلم رکھ دیا۔ پھر تخلیق کا حجم دیکھ کر اسے ناولٹ، چھوٹا سا ناول یا ناولچہ قرار دے دیا۔ ممکن ہے بعض لوگ میری اس تشریح کو ارتجالِ فن کے زاویۂ نظر پر محمول تصور کریں، لیکن اس کے سوا کوئی بہت منطقی بات میری سمجھ میں نہیں آئی۔ یوں بھی قرۃ العین کے یہاں ماجرا سازی کی ایک فطری حس ہونے کے باوجود شعور کی رو کا میلان پایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میلان میں منصوبہ بند تنظیم ہیئت کی گنجائش کم ہے اور زیادہ تر انحصار روانیٔ طبیعت اور جذبۂ فن کے تسلسل پر ہے گرچہ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ زیرِ نظر ناولٹ ماجرا سے خالی ہیں۔ اس لیے کہ شاید بیانیۂ داستان مختصر ہونے کے سبب فن کار نے بہ سہولت ایک بہت ہی مربوط ماجرا چاروں ناولٹ میں تراش لیا ہے۔ اس سے ناولٹ کے مواد اور ہیئت دونوں پر قرۃ العین کی قدرت کا پتہ چلتا ہے۔

روشنی کی رفتار

اٹھارہ افسانوں کے اس مجموعے میں عنوان کا افسانہ بارھواں ہے اور عصرِ حاضر کی نئی روشنی پر ایک کاری طنز ہے۔ اس میں ٹائم مشین کے تخیلیے (FANTISIA) کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ ڈاکٹر پدماکرین، جنوبی ہند کی ایک سائنس کی طالبہ، ایک روز دفتر سے گھر لوٹتے ہوئے یکایک راستے میں ایک ٹائم مشین سے دوچار ہوتی ہے۔ گویا ایک طرح کی یوفو (UFO) پالیتی ہے اور جب اس کے اندر جاکر تجسس کرتی ہے تو اتفاق سے ۱۳۱۵ ق م کے کنٹرول بٹن کو دھکا لگ جاتا ہے اور وہ اپنے موجودہ وقت اور مقام سے اڑ کر قدیم مصر کے ایک عہدِ ماقبل مسیح میں پہنچ جاتی ہے۔ وہاں سے وہ ٹوٹ نام کے ایک مصری کو لے کر پھر اپنے وقت میں لوٹ آتی ہے۔ قدیم مصری جب عصرِ حاضر کی ترقی یافتہ تہذیب کا پورا پورا لطف اٹھالیتا ہے تو اکتا جاتا ہے، بلکہ بہادر نئی دنیا سے بے زار ہو جاتا ہے اور اپنے قدیم وقت و وطن میں واپس جانا چاہتا ہے، چلا بھی جاتا ہے مگر جانے سے قبل روشنی کی رفتار کے جدید ترین مرحلے یعنی آج کی دنیا اور اس کے تمدن و تہذیب پر یہ طنز آمیز تبصرہ کرتا ہے:

"یہ زمانہ ...!؟ اس میں کون سے سرخاب کے پر لگے ہیں؟"
اس نے تلخی سے کہا اور پھر ٹیلی ویژن کھولا — رسودریل میں دنیا بھر میں بپا جنگ، اور مذہبی اور نسلی فسادوں کے مناظر دکھائے جا رہے تھے۔

"بتاؤ مجھے سوا تین ہزار سال بعد تم کتنی متمدن ہو؟ ہم بنی اسرائیل پر ظلم ڈھاتے تھے اور اشوریہ سے لڑتے تھے۔ تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار محبت سے رہتے ہو۔ ہمارے فراعنہ ستم پیشہ تھے۔ تمھارے حکمراں فرشتے ہیں۔ ہم

موت سے ڈرتے تھے، تم موت کے خوف سے
نہیں بناتے، مردہ پرستی نہیں کرتے، نوحے نہیں

کر چکے ہو۔
"تمہارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات —" وہسکی کا گلاس میز پر پٹک
کر زور سے ہنسا۔ "تمہاری، ریالائیں، نظریۂ تثلیث، رومانیت، یہ وہ سب مین
سائنٹفک ہیں۔ تمہاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی ہیں۔ تمہارا نیوکلیر ازم بھی خالص انسان
دوستی ہے، ہے نا۔؟ تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے۔؟"
یہ ماضی کے آئینے میں مستقبل کی تصویر ہے۔ وقت کا یہ FLASH BACK بہت تلخ ہے،

لیکن سراسر حقیقت ہے۔
دوسرا افسانہ "ملفوظاتِ حاجی بابا بکتاشی" بھی ایک اپنی فضا میں واقع ہوتا ہے۔ یہ فضا آج
سے چھ سو برس قبل حاجی گل بابا بکتاشی علیہ الرحمۃ کے اس معتے سے پیدا ہوتی ہے جو انھوں نے
اپنے مریدوں کے سامنے رکھا تھا۔ جب وہ نیلے ڈینیوب کے کنارے عثمانی مملکتِ ہنگری میں اپنی
خانقاہ کے اندر بیٹھے حکایاتِ قدیم و جدید کے ذریعے درس دیا کرتے تھے۔ مولانا روم کے وطن قونیہ کے
رقصاں درویشوں کے حلقہ بگوش ایک پُر اسرار صوفی حاجی سلیم آفندی بہت ہی عجیب و غریب طریقے
پر اشتراکی روش کے شکار ایک مصور الوالمنصور کے ظالمانہ قتل کا راز منکشف کرتے ہیں۔ جب کہ بعد
میں اس مصور کا آرٹسٹ بیٹا ہندوستان میں ایک کلچرل ٹور کے درمیان اپنے گم شدہ باپ کے لیے
اپنی ماں کی دردناک تلاش کو ایک دیوانگی قرار دیتا ہے اور اپنی تہذیب کے بزرگان کے اقوال
کا گویا مذاق اُڑاتا ہے :

"مسافر کھانا کھاتا رہا۔ کیوں کہ کھانا پیدائش اور موت اور ازل اور ابد کے درمیان
سب سے بڑی اور اٹل حقیقت ہے۔ گو ہم سے کہا گیا تھا کہ بھوک کو باندھو اور
قناعت کو کھولو۔ تاکہ کچھ لوگ باقی لوگوں سے زیادہ (نہ؟) کھا سکیں"
یقیناً اشتراکیت کے اقتصادی فلسفے پر ایک لطیف طنز ہے، خواہ بولنے والے کا مفہوم
ہو بہو، جب کہ اس کے سیاسی طریق کار پر طنز مذکور آرٹسٹ اپنے بزرگوں ہی کے انداز میں
اس معنی خیز صوفیانہ مقولے سے کرتا ہے :
"کچھ پتلیاں ستلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اُتاری جاتی ہیں۔ تماشا گر ایک ستلی اوپر

کھینچ لیتا ہے۔ دوسری کٹھ پتلی تیجے آتار دیتا ہے۔"

افسانے کی گہری اساطیری فضا کا کچھ اندازہ اس تحیّر خیز منظر نگاری سے ہوسکتا ہے:

"اب میں نے دیکھا کہ آفتاب اور بدرِ کامل دونوں افق پر موجود ہیں صنوبر دل پر رات کے پرندے نغمہ زن ہوئے۔ پھر سورج اور چاند دونوں جھیل کے پانیوں میں گر گئے، جھیل کا رنگ سیاہ ہو گیا۔"

یہ افسانہ عصرِ حاضر کی مادہ پرست اور لادین سیاست کے مظالم کے ہاتھوں، ترکی، مشرقی یورپ اور ایشیائے کوچک میں تصوفِ اسلامی کی خانقاہوں کی تباہی کا ایک پُر درد المیہ ہے۔

گیارھویں افسانے "سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" بھی پُر اسرار ماحول کا ایک تخلیہ (FANTASIA) ہے، جو ماضی کے دو کرداروں کو زندہ کر کے زمانۂ حال میں لاتا ہے اور دکھاتا ہے کہ مرد و عورت کی فطرت ہر دَور میں ایک طرح کام کرتی ہے۔ ان کی آرزوئیں اور حسرتیں نہیں بدلتیں۔ یہ افسانہ مسیحی خانقاہوں میں مدفون ایک داستانِ حیات کو زندہ کرتا ہے اور قرونِ وسطیٰ میں یورپ انسانی فطرت پر جو ظلم مذہب کے نام پر کلیسا کے ذریعے ڈھاتا تھا، اس کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اس افسانے میں قرۃ العین کی حسِ مزاح بہت تیزی سے کام کرتی ہے اور قدیم رسوم کے ساتھ جدید رواجوں کا بھی مذاق اڑاتی ہے۔ اس میں تاریخ کے چند المیہ اوراق کو مذاحیہ رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس سے قدیم و جدید دونوں طرح کی کمزوریوں کا پول کھلتا ہے۔ یہ ایک ہیبت ناک مضحکہ خیزی ہے۔ افسانے میں "فیشن شو" کا واقعہ اور بازنطینی قباچہ کا قصہ عہدِ قدیم کی طرف دورِ جدید کے فیشن پرستوں کے میلان پر ایک خیال انگیز طنز ہے۔

چودھواں افسانہ "آئینہ فروشِ شہرِ کوراں" قدیم مذہبی صحائف سے ایک جدید اسطور تخلیق کرنے کی کوشش ہے اس میں شعور کی رو اور علامت نگاری اپنے شباب پر ہیں لیکن بحیثیت افسانہ فنی طور پر یہ قرۃ العین کی ایک ناکام ترین تخلیق ہے۔ انھوں نے شہرِ کوراں میں جو آئینہ فروشی کی ہے وہ اپنے مواد کی طرح ہیئت میں بھی بے اثر ہے۔ شہرِ کوراں میں آئینہ کون دیکھے گا؟ یہ ایک الگ سوال ہے اور افسانہ نگار کا خیال صریحاً یہ ہے کہ ان کے آئینۂ فن میں اپنی صورت دیکھنے کے لیے ان کے قارئین کے سروں پر آنکھیں نہیں لیکن قارئین کی جانب سے تنقید یہ سوال کرتی ہے کہ کیا آئینہ خود اتنا شفاف ہے کہ اس پر کسی صورت کا عکس نمایاں ہو سکے؟ جواب نفی میں ہے، معنی اور مطلب کے لحاظ سے نہیں، فن کی تکنیک کے اعتبار سے علامت تراشی کی دھن میں افسانہ نگار نے وضاحتِ خیال

موت سے ڈرتے تھے، تم موت کے خوف سے آزاد ہو چکے ہو۔ تم عالی شان مقبرے نہیں بناتے، مُردہ پرستی نہیں کرتے، نوحے نہیں لکھتے۔ شعر و شاعری بھی ترک کر چکے ہو۔

"تمھارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات ۔۔" وہسکی کا گلاس میز پر پٹک کر زور سے ہنسا" تمھاری دیو مالائیں، نظریۂ تثلیث، روحانیت، یہ وہ سب عین سائنٹیفک ہیں۔ تمھاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی ہیں۔ تمھارا نیوکلیر بم بھی خالص انسان دوستی ہے، ہے نا۔ یہ تمھاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے ۔۔ ؟"

یہ ماضی کے آئینے میں مستقبل کی تصویر ہے۔ وقت کا یہ FLASH BACK بہت تلخ ہے، لیکن سراسر حقیقت ہے۔

دوسرا افسانہ "ملفوظاتِ حاجی بابا بیکتاشی" بھی ایک اجنبی فضا میں واقع ہوتا ہے۔ یہ فضا آج سے چھ سو برس قبل حاجی گل بابا بیکتاشی علیہ الرحمۃ کے اس معمّے سے پیدا ہوتی ہے جو انھوں نے اپنے مریدوں کے سامنے رکھا تھا۔ جب وہ نیلے ڈینیوب کے کنارے عثمانی مملکتِ ہنگری میں اپنی خانقاہ کے اندر بیٹھے حکایاتِ قدیم و جدید کے ذریعے درس دیا کرتے تھے۔ مولانا روم کے وطن قونیہ کے رقصاں درویشوں کے حلقہ بگوش ایک پُر اسرار صوفی حاجی سلیم آفندی بہت ہی عجیب و غریب طریقے پر اشتراکی روس کے شکار ایک مصوّر الوالمنصور کے ظالمانہ قتل کا راز منکشف کرتے ہیں۔ جب کہ بعد میں اس مصوّر کا آرٹسٹ بیٹا ہندوستان میں ایک کلچرل ٹور کے درمیان اپنے گم شدہ باپ کے لیے اپنی ماں کی دردناک تلاش کو ایک دیوانگی قرار دیتا ہے اور اپنی تہذیب کے بزرگان کے اقوال کا گویا مذاق اڑاتا ہے:

"مسافر کھانا کھاتا رہا۔ کیوں کہ کھانا پیدائش اور موت اور ازل اور ابد کے درمیان سب سے بڑی اور اٹل حقیقت ہے۔ گو ہم سے کہا گیا تھا کہ بھوک کو بانڈ دو اور قناعت کو کھولو۔ تاکہ کچھ لوگ باقی لوگوں سے زیادہ (نہ ؟) کھا سکیں۔"

یہ یقیناً اشتراکیت کے اقتصادی فلسفے پر ایک لطیف طنز ہے، خواہ بولنے والے کا مفہوم جو ہو، جب کہ اس کے سیاسی طریقِ کار پر طنز مذکور آرٹسٹ اپنے بزرگوں ہی کے انداز میں اس معنی خیز صوفیانہ مقولے سے کرتا ہے:

"کٹھ پتلیاں ستلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں۔ تماشا گر ایک ستلی اوپر

کھینچ لیتا ہے۔ دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے۔"

افسانے کی گہری اساطیری فضا کا کچھ اندازہ اس تحیر خیز منظر نگاری سے ہو سکتا ہے:

"اب میں نے دیکھا کہ آفتاب اور بدرِ کامل دونوں افق پر موجود ہیں صنوبروں پر رات کے پرندے نغمہ زن ہوئے۔ پھر سورج اور چاند دونوں جھیل کے پانیوں میں گر گئے، جھیل کا رنگ سیاہ ہو گیا۔"

یہ افسانہ عصرِ حاضر کی مادہ پرست اور لادین سیاست کے مظالم کے ہاتھوں، ترکی، مشرقی یورپ اور ایشیائے کوچک میں تصوفِ اسلامی کی خانقاہوں کی تباہی کا ایک پُر درد المیہ ہے۔

گیارھویں افسانے "سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" بھی پُراسرار ماحول کا ایک تخلیقیہ (FANTASIA) ہے، جو ماضی کے دو کرداروں کو زندہ کر کے زمانۂ حال میں لاتا ہے اور دکھاتا ہے کہ مرد و عورت کی فطرت ہر دور میں ایک طرح کام کرتی ہے۔ ان کی آرزوئیں اور حسرتیں نہیں بدلتیں۔ یہ افسانہ مسیحی خانقاہوں میں مدفون ایک داستانِ حیات کو زندہ کرتا ہے اور قرونِ وسطیٰ میں یورپ انسانی فطرت پر جو ظلم مذہب کے نام پر کلیسا کے ذریعے ڈھاتا تھا، اس کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اس افسانے میں قرۃ العین کی حسِ مزاح بہت تیزی سے کام کرتی ہے اور قدیم رسوم کے ساتھ جدید رواجوں کا بھی مذاق اڑاتی ہے۔ اس میں تاریخ کے چند المیہ اوراق کو مذاحیہ رنگ میں پیش کیا گیا ہے، اس سے قدیم و جدید دونوں طرح کی کمزوریوں کا پول کھلتا ہے۔ یہ ایک ہیبت ناک مضحکہ خیزی ہے۔ افسانے میں "فیشن شو" کا واقعہ اور بازنطینی قباچہ کا قصہ عہدِ قدیم کی طرف دورِ جدید کے فیشن پرستوں کے میلان پر ایک خیال انگیز طنز ہے۔

چودھواں افسانہ "آئینہ فروشِ شہرِ کوراں" قدیم مذہبی صحائف سے ایک جدید اسطور تخلیق کرنے کی کوشش ہے اس میں شعور کی رو اور علامت نگاری اپنے شباب پر ہیں لیکن بحیثیت افسانہ فنی طور پر یہ قرۃ العین کی ایک ناکام ترین تخلیق ہے۔ انھوں نے "شہرِ کوراں میں آئینہ فروشی" کی ہے وہ اپنے مواد کی طرح ہیئت میں بھی بے اثر ہے۔ "شہرِ کوراں" میں آئینہ کون دیکھے گا؟ یہ ایک الگ سوال ہے اور افسانہ نگار کا خیال صریحاً یہ ہے کہ ان کے آئینہ فن میں اپنی صورت دیکھنے کے لیے ان کے قارئین کے سروں پر آنکھیں نہیں لیکن قارئین کی جانب سے تنقید یہ سوال کرتی ہے کہ کیا آئینہ خود اتنا شفاف ہے کہ اس پر کسی صورت کا عکس نمایاں ہو سکے؟ جواب نفی میں ہے، معنی اور مطلب کے لحاظ سے نہیں، فن کی تکنیک کے اعتبار سے علامت تراشی کی دھن میں افسانہ نگار نے وضاحتِ خیال

کے علاوہ ترکیبِ ہیئت کی بھی کوئی سنجیدہ اور کامیاب کوشش نہ کی ہے' اس سلسلے میں لا الٰہ
إلّا أنت سبحانك إنّي كنت من الظّٰلمين کا وظیفہ جدید تہذیب کے دہانِ تباہی سے نکلنے
کے لیے کتنا ہی موزوں و موثر ہو مگر افسانے کے اندر کھپتا نہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ گرچہ افسانہ
نگار نے بلاشبہ بہت معنی خیز طریقے پر پچھلے انبیا کے واقعات کے آخر میں نقطۂ عروج کے طور پر حضرت
محمد یونسؑ کے واقعے کو پیش کیا ہے مگر یہی تسلسلِ واقعات تکنیک کو مجروح اور مفہوم کو پراگندہ کرنے
والا ہے۔ اگر صرف حضرت یونسؑ کے واقعے کو پس منظر میں رکھ کر ماجرا سازی کی جاتی اور قدیم و جدید
عدوان و سرکشی کے درمیان واقعاتی تطبیق واقعات ہی کے ذریعے کردی جاتی تو اپنے آپ ایک نہایت
پُراثر علامت سازی بھی ہو جاتی اور ایک دل کش افسانہ بھی مرتب ہو جاتا۔ اس صورت میں اگر مذکورہ آیتِ قرآنی
کا وظیفہ لطیف طریقے اور مناسب موقعے پر درج کر دیا جاتا تو اس کا بہت ہی زبردست اثر باشعور
قارئین پر پڑتا لیکن ایسا نہ کرکے نقطۂ تاریخ کے چند جلوے ایک رَو میں دکھا دیے گئے ہیں اور آخر
میں وظیفے کو ٹانک کر افسانہ نگار کے آئینہ فروش شہر کوراں ہونے کا اعلان کیا گیا ہے۔ یہ ایک بالکل
خام اور سطحی قسم کی افسانہ طرازی ہے جو محض فلسفہ و تصوف کا ایک درس بن کر رہ جاتی ہے یا صرف انشا
پردازی کا ایک نمونہ معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین کے اسی قسم کے ناقص افسانوں سے متاثر ہو کر اردو میں
بے ماجرا، مبہم اور بے مزا علامت نگاری کی وہ لہر چلی ہے جس نے اردو ادب کی ایک نہایت ترقی یافتہ
صنف کو آج بالکل نامقبول اور ایک بازیچۂ اطفال بنا کر رکھ دیا ہے۔ اس قسم کی افسانہ نگاری
دیدۂ بینا کی پیداوار نہیں۔ لڑکوں کا کھیل اور ایک گورکھ دھندہ ہے۔

لیکن قرۃ العین حیدر کے پیرو ان کی بہتر تخلیقات پر غور نہیں کرتے۔ روشنی کی رفتار، ملفوظات
حاجی گل بابا بیکتاشیؒ اور سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات بھی اساطیر و علامات پر مشتمل ہیں اور اپنے
اسرار و رموز رکھتے ہیں مگر ان سب میں ماجرائی ترتیب اور قصّے کی دل چسپی موجود ہے۔ مقلدوں نے ان
وقیع تجربات سے اثر کیوں نہیں قبول کیا؟ اس کی وجہ تن آسانی اور نااہلی کے سوا کچھ سمجھ میں نہیں آتی۔
تکنیک کے آداب برتنے میں بقول اسٹونسن ایک تکلیف دہ دباؤ (PAINS FULL SUPPRESSION) گوارا کرنا پڑتا ہے' جبکہ سہل پسند یا عجلت پسند لوگ ریاضتِ فن سے گریز کرتے
ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ ہوتا ہے کہ نقالی میں اصل کی حقیقت ہی نظر انداز ہو جاتی ہے۔ قرۃ العین نے
اپنے فن میں فکری طور پر اپنی واردات اور فنی طور پر مغربی ادب کے جدید ہیئتی تجربات کے متعلق براہِ راست
اپنی معلومات سے کام لیا اور افسانہ و ناول نگاری کے بعض نئے اسالیب شعوری طور پر برتتے' اپنے

داد کو ایک خاص ہیئت میں چستی و موزونی سے پیش کیا، جب کہ ان کے پیروؤں نے بلاتمیز و تفکر ان کی ہر قسم کی چیزوں کی اندھادھند نقالی کی اور فن کے چکر میں اس فکر سے غافل ہوگئے جس نے اپنے فن کا سانچہ فطری طور پر ترتیب دیا تھا اور اکثر و بیشتر ہیئت کو لطیف طریقے سے موڑ کر ایک راہِ اظہار نکالی تھی، بھونڈے انداز میں اور اناڑی پن کے ساتھ ہیئت کو توڑا نہیں تھا۔ زیرِ نظر مجموعے کے حسب ذیل افسانے بالکل عام فہم، باماجرا اور قصے کی دلچسپی سے بھرپور ہیں:

(۱) نظارہ درمیاں ہے (۲) اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے (۳) یہ غازی یہ ترے پُراسرار بندے اور (۴) فقیروں کی پہاڑی۔

پہلا افسانہ عشق کی طرفگی اور نیرنگِ زمانہ کی ستم ظریفی کے آفاقی موضوع پر ہے۔ ایک تعلیم یافتہ نوجوان ایک مغنیہ سے محبت کرتا ہے اور وہ بھی اس سے۔ سراپا حسن کے علاوہ مغنیہ کے جسم نازنین کی خاص چیز اس کی نرگسی آنکھیں ہیں لیکن دونوں محبت کرنے والے عارضی طور پر، دائمی وصال کے قول و قرار کے باوجود، بچھڑتے ہیں تو پھر نہیں مل پاتے اور نوجوان معاشی مجبوریوں کے تحت ایک امیرزادی سے شادی کر لیتا ہے۔ جب محبوبہ کو معلوم ہوتا ہے تو اس کا دل ٹوٹ جاتا ہے اور وہ جلد ہی دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے مگر رخصت ہوتے وقت اپنی خوب صورت آنکھیں ہبہ کر دیتی ہے، جنھیں ایک ماہرِ امراضِ چشم ایک اندھی لڑکی کے حلقہ ہائے چشم میں بٹھا دیتا ہے اور وہ بینا ہو جاتی ہے۔ یہ لڑکی اس گھرانے میں ملازمہ کے طور پر کام کرتی ہے جس کا سرپرست نوجوان عاشق ہے۔ اتفاقاً اسے معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کی محبوبہ دل شکستہ ہو کر نہایت بے بسی کے عالم میں مرگئی اور اب اس کی ہبہ کردہ نرگسی آنکھیں ملازمہ کا دیدۂ بینا ہیں۔ یہ نظارہ عاشق اور محبوبہ کے درمیان موجود بھی ہے اور حائل بھی۔

دوسرے افسانے کی مغنیہ کو اس کے عاشق آوارہ نے ابتدائے عشق میں دیکھا تھا لیکن جب طویل عرصہ نوجوانی کے عشق پر گزر گیا اور عاشق ایک خاندان کے سرپرست بن چکے تو وہی شریف خاتون جو پہلے شوقیہ گیت گاتی تھی اب اپنے تمام اعزا کی سرپرستی سے محروم ہو کر اور ایک دریوزہ گر بن کر عاشق کے دروازے پر نغمہ طرازی کرتی ہے، وہ بھیک کے ساتھ ساتھ سننے اور دیکھنے والوں کی ہمدردی پاتی ہے۔ اس لیے کہ وہ پیدائشی طور پر لولی اور مفلوج ہے۔ ایک غریب شخص جس نے اس معذور لڑکی کے اچھے دن دیکھے ہیں اسے اپنے کندھے پر لیے لیے پھرتا ہے۔ یہ نظارہ دیکھ کر عاشق بھی مبہوت ہو جاتا ہے۔ یہ زندگی کی مجبوریوں کا رقص فغاں۔

تیسرا افسانہ ایک فلسطینی دہشت گرد کی وہ لرزہ خیز داستانِ محبت ہے جو ایک جذبی طور پر روسی

مہاجرہ سے وابستہ ہے۔ یہ دونوں ایک مغربی ملک میں ایک دوسرے سے اتفاقاً ملتے ہیں اور کچھ روز محبت کی زندگی گزارتے ہیں، آہستہ آہستہ فلسطینی اپنی کتاب حیات کے اوراق اپنی محبوبہ کے سامنے کھولتا ہے، یہاں تک کہ جب آخری ورق کھلتا ہے تو اس کتاب کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ فلسطینی ایک جگہ نشانہ لگا کر بم مارتا ہے، پھر خود ہلاک ہو جاتا ہے۔ یہ ایک مقصد پر نثار ہونے والے کی دردناک زندگی ہے جو پیار کی دو چار گھڑیاں بنا کر موت کے آغوش میں بخوشی لیٹ جاتا ہے۔ گویا یہ آغوش بھی آغوش محبت سے کم لذت انگیز نہیں۔ فلسطینی دہشت گرد بھی ایک انسان ہے اور اسے محبت کی ضرورت ہوتی ہے اگر عصر حاضر کے سب سے بڑے ظلم نے، جو اہل فلسطین پر اسرائیل اور اس کے سرپرستوں کے ہاتھوں توڑا گیا ہے۔ ایک فلسطینی کی اصل محبوبہ موت کو بنا دیا ہے۔

یہ غازی، یہ تیرے پُراسرار بندے
دو نیم ان کی ٹھوکر سے صحرا و دریا
دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو
شہادت ہے مطلوب و مقصودِ مومن

جنھیں تو نے بخشا ہے ذوقِ خدائی
سمٹ کر پہاڑ ان کی ہیبت سے رائی
عجب چیز ہے لذتِ آشنائی
نہ مالِ غنیمت، نہ کشور کشائی

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے
قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے

(طارق کی دعا، بالِ جبریل)

یہ خونِ عرب کب رنگ لائے گا؟ کیا خیابانِ تہذیب میں منتظر لالہ کو اس خون سے واقعی قبا ملے گی، یہ سوالات افسانہ نگار کے دائرے سے باہر ہیں۔ اس نے صرف "خونِ عرب" کا ایک ہیبت ناک منظر ہمیں دکھایا ہے، جس کے پس منظر میں لالۂ محبت کی سرخ قبا بھی لہرا رہی ہے۔ وقت کے ایک اہم ترین موضوع کو افسانہ بنا کر قرۃ العین حیدر نے ایک بار پھر اپنی زبردست عصری حسیت کا ثبوت دیا ہے۔

فقیروں کی پہاڑی بھی وقت ہی کے ایک موضوع پر ہے مگر یہ خصوصی طور پر ایک ہندوستانی مسئلہ ہے۔ غریب ہندوستان میں بھیک تو ملتی ہے روزگار نہیں ملتا۔ لہٰذا گھر سے تلاش معاش میں نکلا ہوا ایک نوجوان فقیروں کا بھیس بنا کر، غالب کے لفظوں میں تماشائے اہل کرم دیکھتا ہے اور خود کو بھی ایک تماشا بناتا ہے۔ فقیروں کی پہاڑی پر، جو ایک نہایت متمدن شہر کے ایک کنارے پر واقع ہے، اس نوجوان کو بھی ایک جگہ مل جاتی ہے، جو اس جیسے سماج کے عام معاشی مقابلے سے مفرور جوان کے لیے گویا آخری پناہ گاہ ہے۔ یہ قصہ جدید معیشت و معاشرت پر ایک لطیف طنز ہے اور اس کو پڑھ کر سماج میں بے روزگاری اور اس کے ڈھکوسلوں کا شدید احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس بگڑے ہوئے سماج میں جذبۂ خیر بھی

ایک ڈھونگ ہے۔

مجموعے کا سب سے پہلا افسانہ "آوارہ گرد" بھی اپنی جگہ افسانویت سے بھرپور ہے اس میں ۱۹۴۵ء کے بعد کے یورپ کی نوجوان نسل کے ایک فرد کا پُر درد قصہ ہے۔ یہ بے چارہ ایک ہپّی کی طرح زندگی کا تجربہ حاصل کرنے دنیا کے سفر پر نکلا تھا لیکن بالآخر ویت نام میں "ایک اتفاقیہ گولی کا نشانہ بن گیا۔ یہ افسانہ قرۃ العین کے بین الاقوامی تناظر کا ایک نمونہ ہے اور ان کی وسیع انسانی ہمدردی کا ثبوت۔

"حسب نسب" مجموعے کا چوتھا افسانہ، قدیم معاشرت اور اس کے تباہ کن جاگیردارانہ نظام تہذیب کی یادگار، ایک نہایت شریف مگر سادہ لوح خاتون کی دلگداز داستانِ حیات ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ جدید تمدن کی عیاشی تہذیب کی نقاب کشائی بھی ہے۔ قدیم و جدید اقدار کے تصادم سے ایک ایسی مضحکہ خیز صورت پیدا کی گئی ہے جو بہت بھیانک ہے۔ بظاہر خاتمے پر ایک خندۂ استہزا یا تمسخر اُبھرتا ہے، مگر اس خندہ و تبسم کے پیچھے ایک دہشت خیز حقیقت ہے، زوالِ آدمیت کی۔

تیسرا افسانہ" فوٹو گرافر" عنوان کے لحاظ سے ایک کردار کا خاکہ ہے اور چھوٹی سی بہت ہی سبک اور صاف کہانی ہے لیکن اس میں کئی تہیں ہیں جو اس افسانے کے مضمرات کو بہت وسیع کر کے ایک آفاقی مفہوم تک پہنچا دیتی ہیں۔ اس مفہوم تک پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ ایک معین شخصیت ہونے کے ساتھ ساتھ فوٹو گرافر، ایک عکاسِ حیات کی علامت ہے، بلکہ اس کی مصوری آئینۂ ایام بن جاتی ہے۔ اس کے دلچسپ ماجرا میں ایک خاتون کی جوانی سے اس کے بڑھاپے تک کے مناظر پردۂ سیمیں پر متحرک نظر آتے ہیں۔ یہ سادگی و پرکاری قرۃ العین کے فن کی ایک خصوصیت ہے۔ وہ صحیح اور پورے معنی میں قصّہ لکھتی ہیں بھرپور اور دل چسپ افسانہ رقم کرتی ہیں مگر مفہوم کی وسعت کے لحاظ سے یہ قصّہ و افسانہ اساطیر کی طرح تہ در تہ ہوجاتا ہے، فن کی یہ دبازت اردو افسانے میں قرۃ العین حیدر کا بہت بڑا امتیاز ہے۔

پانچواں افسانہ "سکریٹری" کولونیل عہد میں دیسی ریاستوں کی پُر پیچ، پُر عیش اور پُر تکدر زندگی کا کریہہ منظر نامہ ہے، خواہ اس میں دہشت کے ساتھ کچھ ترحم کا احساس بھی شامل ہو۔ اس قسم کے واقعات ماضی قریب کا ملمع اُتار لیتے ہیں۔

ساتواں افسانہ "دو سیاح" بہت ہی دل چسپ اور خیال انگیز تخیلی (FANTASIA) ہے۔ اس میں جلال الدین محمد اکبر شہنشاہ ہندوستان، ایلزبتھ اوّل ملکۂ انگلستان اپنی اپنی قبروں سے نکل کر اور ٹورسٹ بن کر ایک جوڑے کی طرح ہندوستان کی سیاحت اور عصر حاضر کے بین الاقوامی مراسم ادا کرتے ہیں۔ یہ ان روحوں کا رات بھر کا سفر ہے جس کے نقطۂ عروج پر دونوں

گردشِ رنگِ چمن

تاریخ اور تہذیب شروع سے قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں کا موضوع رہا ہے۔ اس سلسلے میں وہ خاص کر انقلاب زمانہ کی تصویر کشی بہت ہی عبرت انگیز انداز سے کرتی رہی ہیں۔ وقت قرۃ العین حیدر کے فکشن کا سب سے بڑا اور بنیادی کردار ہے جو دوسرے تمام کرداروں پر اثر انداز ہوتا ہے اور بدلتے ہوئے حالات میں ان کے انسانی پیچ وخم ابھارتا رہتا ہے۔ بڑے ناولوں میں "آگ کا دریا" "آخرِ شب کے ہمسفر" اور "کارِ جہاں دراز ہے" تاریخ و تہذیب کے افسانوی مرقعے ہیں جن میں واقعات و حادثات کو داستان کا رنگ و آہنگ دیا گیا ہے، اگرچہ اس وجہ سے پہلے اور دوسرے ناول کو بالکل "تاریخی ناول" کہنا صحیح نہیں ہوگا، البتہ تیسرا ناول ضرور سوانحی و تاریخی ہے۔ جب کہ پہلے اور دوسرے کا انداز فن کی ہیئت میں ایک عمرانی مطالعے کا ہے۔

مصنفہ کا تازہ ترین ناول "گردشِ رنگِ چمن" بھی ایسا ہی ایک مطالعہ ہے جس کے اختتامیہ میں اس کو نیم دستاویزی ناول" کہا گیا ہے۔ یہ دستاویز ان اشخاص اور خاندانوں کے احوال کی ہے جن کی جڑیں قدیم جاگیردارانہ ماحول میں ہیں اور شاخیں اپنے برگ و بار کے ساتھ جدید تکنیکی اور نیوکلیائی معاشرے میں لہراتی نظر آتی ہیں۔ اس منظر نامے پر تقسیم ہند اور جنگ عظیم ثانی دونوں کے ہولناک اثرات پڑے ہیں جنھوں نے تاریخ کا دھارا اور تہذیب کا ڈھنگ بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس تبدیلی میں نسلوں اور ہر نسل کے مرد و زن کا خلط ملط سب سے نمایاں عنصر ہے۔ نئے زمانے کے معاشرتی رجحانات کے ساتھ ساتھ ذہنی، روحانی اور اخلاقی میلانات اس عنصر کو نہایت پیچیدہ و مرکب شکل میں پیش کرتے ہیں۔ اس پیچیدگی اور ترکیب میں معیشت و سیاست سے مذہب اور تصوف تک کے عوامل کارفرما ہیں۔ ناول کے آخری ابواب پر تصوف کا عکس بہت گہرا ہے اگرچہ اس عکس کے خلاف سائنس کا احتجاج بھی جابجا موجود

دوم صبح جب اگرے کے ایک ہوٹل کی وزیٹرز بک پر اپنے اپنے دستخط ثبت کرتے ہیں تو ان کی شخصیت کا راز کھلتا ہے اور قاری کی سمجھ میں آتا ہے کہ یہ دو سیاح اُتنے پُراسرار کیوں نظر آرہے تھے۔ اس عجیب انداز میں قرۃ العین نے ماضی کا ایک ورق اُلٹ کر ہماری نگاہوں کے سامنے رکھ دیا ہے گرچہ یہ حال کے تناظر میں ہے۔ اس طرح دو روحوں کی شب گردی ماضی وحال کی طنابیں کھینچ کر ملا دیتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وقت کا حساب ایک اضافی چیز ہے، ورنہ وہی اقبال کا تصورِ زماں یاد آتا ہے جس کا حوالہ قرۃ العین اکثر دیتی ہیں:

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

واقعہ یہ ہے کہ "روشنی کی رفتار" میں قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا فن نہ صرف یہ کہ "پت جھڑ کی آواز" کی سطح مرتفع پر برقرار ہے، بلکہ اگر استعارہ بدل کر فن کے سفر کو کوہ پیمائی کہیں تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ اپنے افسانوں کے اس آخری مجموعے (روشنی کی رفتار) میں قرۃ العین نے کوہ افسانہ نگاری کی کئی چوٹیاں سر کی ہیں جن میں بعض اپنی بلندی کے سبب بادلوں میں گھری ہوئی یا برف سے ڈھکی ہوئی ہیں۔ خاص کر متعدد تخیلیے عجیب وغریب (WEIRD) ہیں اور بہت پُراسرار (OCCULT) معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کی فضا اجنبی (EXOTIE) ہونے کے باوجود ناقابلِ فہم یا غیر دلچسپ نہیں ہے۔ بالعموم اس قسم کے غیر معمولی افسانوں میں بھی ماجرائے داستان کا ارتقا تجسس سے بھرپور ہوتا ہے، اور ایک ترتیب سے اپنے نقطۂ عروج تک منطقی طور پر پہنچتا ہے۔ اس سے متنوع فکری مہم جوئیوں کے درمیان بھی قرۃ العین کی فنی چابک دستی کا ثبوت ملتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی مخصوص صنفِ ادب کی تکنیک پر پوری قدرت رکھتی ہیں۔ یہاں تک کہ ضرورت اور موقعے کے مطابق اسے موڑ اور لچکا کر اس سے کسی بھی، دقیق سے دقیق، مواد کی پیش کش کا کام موثر طور پر لے سکتی ہیں۔ یہ کمالِ فن کی دلیل ہے اور قرۃ العین اپنے فن کے خاص دائرے میں یقیناً ایک باکمال فنکار ہیں۔

گردشِ رنگِ چمن

تاریخ اور تہذیب شروع سے قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں کا موضوع رہا ہے۔ اس سلسلے میں وہ خاص کر انقلابِ زمانہ کی تصویر کشی بہت ہی عبرت انگیز انداز سے کرتی رہی ہیں۔ وقت قرۃ العین حیدر کے فکشن کا سب سے بڑا اور بنیادی کردار ہے جو دوسرے تمام کرداروں پر اثر انداز ہوتا ہے اور بدلتے ہوئے حالات میں ان کے انسانی پیچ وخم اُبھارتا رہتا ہے۔ بڑے ناولوں میں "آگ کا دریا" "آخرِ شب کے ہمسفر" اور "کارِ جہاں دراز ہے" تاریخ و تہذیب کے افسانوی مرقعے ہیں، جن میں واقعات و حادثات کو داستان کا رنگ و آہنگ دیا گیا ہے، اگرچہ اس وجہ سے پہلے اور دوسرے ناول کو بالکل تاریخی ناول کہنا صحیح نہیں ہوگا، البتہ تیسرا ناول ضرور سوانحی و تاریخی ہے۔ جب کہ پہلے اور دوسرے کا انداز فن کی حیثیت میں ایک عمرانی مطالعے کا ہے۔

مصنفہ کا تازہ ترین ناول "گردشِ رنگِ چمن" بھی ایسا ہی ایک مطالعہ ہے جس کے اختتامیہ میں اسی کو نیم دستاویزی ناول" کہا گیا ہے۔ یہ دستاویز ان اشخاص اور خاندانوں کے احوال کی ہے جن کی جڑیں قدیم جاگیردارانہ ماحول میں ہیں اور شاخیں اپنے برگ و بار کے ساتھ جدید تکنیکی اور نیوکلیائی معاشرے میں لہراتی نظر آتی ہیں۔ اس منظر نامے پر تقسیم ہند اور جنگ عظیم ثانی دونوں کے ہولناک اثرات پڑے ہیں جنھوں نے تاریخ کا دھارا اور تہذیب کا ڈھنگ بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس تبدیلی میں نسلوں اور ہر نسل کے مرد و زن کا خلط ملط سب سے نمایاں عنصر ہے۔ نئے زمانے کے معاشرتی رجحانات کے ساتھ ساتھ ذہنی، روحانی اور اخلاقی میلانات اس عنصر کو نہایت پیچیدہ و مرکب شکل میں پیش کرتے ہیں۔ اس پیچیدگی اور ترکیب میں معیشت و سیاست سے مذہب اور تصوف تک کے عوامل کارفرما ہیں۔ ناول کے آخری ابواب پر تصوف کا عکس بہت گہرا ہے اگرچہ اس عکس کے خلاف سائنس کا احتجاج بھی جا بجا موجود

پھر اس کی آواز کم زور پڑتی معلوم ہوتی ہے۔ حالاں کہ فن کار نے ہیرو اور ہیروئین کو ان کے مخصوص حالات
کے تقاضے کے باوجود تصوف کی بڑھتی ہوئی گرفت سے آزاد رکھا ہے۔ لیکن مصنفہ کی وسعتِ نظر بجائے خود
ایک نیم فلسفیانہ کے ساتھ ساتھ نیم صوفیانہ انداز رکھتی ہے۔ اس لیے کہ ان کی تہذیبی رواداری ہر قسم کے متضاد
عناصر کو سمیٹ کر ایک نیم روشن دائرے میں یک جا کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مجموعی اور عمومی طور پر اس ناول
میں قرۃ العین حیدر کا مذہبی رجحان پہلے سے زیادہ، بہت زیادہ نمایاں ہے۔ ممکن ہے کہ وہ "آگ کا دریا" کی
تصنیف کے وقت سے زندگی کی جس حقیقت وصداقت کا سراغ لگانے کی کوشش مسلسل کرتی رہی ہیں۔ اس
کا پتہ انھیں مذہب کے ایک خاص تصور میں مل رہا ہو۔

ناول کا عنوان غالب کے اس مصرعے سے لیا گیا ہے۔

گردشِ رنگِ چمن ہے ماہ و سالِ عندلیب

قصے کی اہم ترین شخصیت کا نام عندلیب بانو بتایا گیا ہے اور اسی مناسبت سے اس کی سرگزشت کو "ماہ و
سالِ عندلیب" تصور کر کے ایک وسیع تناظر میں "گردشِ رنگِ چمن" کی روداد بیان کی گئی ہے۔ اس روداد میں
عندلیب بانو کا کردار ایک یونانی المیے کی شخصیت کے ساتھ ساتھ گریک کورس کا ہے جو دوسرے کرداروں
کے افعال اور واقعات کی رفتار پر رواں تبصرہ کر کے سبھوں کو ان کی حقیقت کا آئینہ دکھاتا اور اس طرح ان
کی داستانِ حیات کا مفہوم واضح کرتا ہے۔ لیکن عندلیب بانو گزرے ہوئے واقعات کا ایک مرقعِ عبرت ہیں،
جب کہ عصرِ حاضر کے انسان بالخصوص عورت کی ترجمان ان کی بیٹی ڈاکٹر عنبرین بیگ ہے جو اپنے مصنوعی ماحول
کے خلاف بغاوت کر کے اس مشتبہ ورثے کو رد کرنا چاہتی ہے جسے اس کی ماں نے اس کی طرف منتقل کیا ہے،
مگر اس کا یہ انقلابی قدم حقائق کی چٹانوں سے ٹکرا کر لڑکھڑانے لگتا ہے۔ حالاں کہ اس کے پختہ ارادوں میں
کوئی کمی نہیں آتی، مگر حالات کا دباؤ اس کے ذہن کو بری طرح مجروح کرتا ہے اور وہ ذہنی اختلال کا شکار
ہوتی نظر آتی ہے۔

اس نازک حالت میں ڈاکٹر عنبرین بیگ کی دستگیری ایک جوانِ صالح ڈاکٹر منصور کاشغری کرتا
ہے، جو عنبرین کی غلط خاندانی روایات کو جان کر بھی اپنی محبوبہ سے منہ نہیں موڑتا بلکہ جیسے جیسے اس کی حالت
زیادہ سے زیادہ خراب ہوتی جاتی ہے وہ اس کے ساتھ اپنی ہم دردی، غم گساری اور چارہ جوئی بڑھاتا
جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اسے پوری طرح صحت مند بنا کر دم لیتا ہے۔ گرچہ عنبرین ایک ماہرِ اعصابیات
کے علاج سے شفایاب ہوتی ہے مگر دراصل یہ منصور کی توجہ، وفاداری اور چارہ سازی ہے جو عنبرین کی ازج
کے مہلک زخم کو مندمل کر دیتی ہے۔ اس طرح پچھلی چند صدیوں کے پس منظر میں منصور گویا ایک نیا بہتر اور برتر

مرد یا انسان بن کر ابھرتا ہے جو اپنے عمل سے ایک قیمتی زندگی کو بچا کر معاشرے کو اصلاح کا راستہ دکھاتا ہے۔
ناول میں ایک بہت دل چسپ کردار راجہ دلشاد علی خاں کا ہے جو ہندوستانی مسلمان ہونے کے
باوجود ایک بین الاقوامی فریب کار بن گیا ہے اور اپنی بدمعاشیوں کا مرکز ایک مدت کے لیے یورپ اور
امریکہ کو بناتا ہے۔ یہ موجودہ آفاقی یا عالمی کہلانے والی تہذیب کا ایک تاریک ترین نمایندہ اور نمونہ
ہے لیکن بالآخر جب وہ ایک عرصے کے بعد اپنے وطن کی ایک کاروباری سیاحت کے لیے ہندوستان
آتا ہے تو ایک صاحب دل اور روشن ضمیر صوفی اس کی قلبِ ماہیت کر دیتا ہے اور دل شاد اپنے گناہوں
سے تایب ہو کر اپنی پرانی زندگی کو ترک کر دیتا اور حجاز پہنچ کر ایک صاف ستھری زندگی گزارنے لگتا
ہے۔ اس کردار کا کارنامۂ حیات ماضیِ قریب اور زمانۂ حال کے جدید تمدن کا نفرت انگیز نقشہ پیش
کر کے ایک امید افزا مستقبل کا پتہ اسی طرح دیتا ہے جس طرح منصور کا عنبریں کے ساتھ سلوک اگرچہ
دونوں کرداروں کے اطوار و اخلاق ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔
ان کرداروں کے مقابلے میں نگار خانم اور شہسوار خانم کے کردار، دونوں بہنوں کی سیرتوں
میں کچھ فرق کے باوجود، اس نودولت مند، سطحی اور رواج پرست طبقے کی نمایندگی کرتے ہیں جو زندگی
کی دوڑ میں آگے بڑھنے کے لیے ہر قسم کی ملمع کاری کر رہا ہے مگر اس کے فریب کا پردہ چاک ہو کر رہتا
ہے اور جھوٹی عزت حاصل کرنے کی کوشش میں اسے ذلت نصیب ہوتی ہے۔ عندلیب اور عنبریں
ماں بیٹی کے مقابلے میں نگار و شہسوار بہنیں کم نظر اور کم ظرف نظر آتی ہیں۔ حالاں کہ ان کا متوسط
درجے کا خاندان برا نہیں، جب کہ عندلیب و عنبریں کا کوئی خاندان نہیں، لیکن یہ ماں بیٹی پورے
خلوص اور صاف دلی کے ساتھ ایک بہتر مستقبل کی تلاش کرتی ہیں، جب کہ نگار و شہسوار بہنیں دورِ
جدید میں سانس لیتے ہوئے عہدِ قدیم کی مٹی ہوئی جاگیردارانہ شان و شوکت کی طلب گار ہیں۔ ذہنوں
کے اسی فرق نے دونوں قسم کے کرداروں کو ایک دوسرے سے جدا کر دیا ہے۔ اس اختلافِ احوال
سے یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ انسانیت کے لیے قابلِ اعتبار اور سرمایۂ افتخار ذاتی کردار ہے نہ کہ نسلی ورثہ۔
ذاتی کردار کو ناول میں اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ رائے بہادر امبا پرشاد احقر اپنی ڈھیلی ڈھالی
زندگی کے باوجود ایک بہتر انسان معلوم ہوتے ہیں، جب کہ ان کے مقابلے میں سید شکور حسین کٹر خاندانی
آدمی ہونے کے باوصف ایک بدتر شخص نظر آتے ہیں، حالاں کہ ان کے سماجی محرکات و مقاصد اپنی جگہ
قابلِ فہم ہیں اور بالکل ناقابلِ قدر نہیں۔ اس تقابل میں یقیناً فیصلہ کن نظریہ پرستی کے بجائے انسان
دوستی اور پاک بازی کے دعوے کے بجائے حسنِ سلوک کی دلیل ہے۔ یہ دلیل چودھری فتح محمد اور

نورماہ خانم جیسے کرداروں میں بھی جن کی پوری زندگی ایک گناہ میں ملوث بے پائی جاتی ہے۔ سندر بشور نرائن
سنگھ عرف کنور سینڈی اس کی ایک نمایاں مثال ہے جو عقیدۃً واصلاً ہندو اور ایک زمانے میں راجہ نشاد
علی خاں کی شرارتوں میں شریک رہ کر بھی اپنے شخصی عمل سے اس حد تک راہ راست پر آتا ہے کہ نہ صرف
ایک مسلم صوفی کا مرید بلکہ اپنے بھٹکے ہوئے دوست راجہ دلشاد علی خاں کا گویا رہ نما اور اس لحاظ سے
مصلح بن جاتا ہے اس لیے کہ وہی اس انٹرنیشنل شاید اور پلے لگانے کو اپنے مسلم پیر تک پہنچا کر اس
کے انقلاب طبیعت اور اصلاح احوال کا باعث ہوتا ہے۔ اس منظر نامے میں متعدد چھوٹے چھوٹے
کردار اپنا رول بہت خوبصورتی سے ادا کرتے ہیں۔ ان کی نیک سیرتیں ان کے بڑوں کو حقیقت و
صداقت کا آئینہ دکھاتی اور ان کے سدھرنے اور سنورنے کا سبب بنتی ہیں۔

عورتوں میں بکثرت کردار طوائفوں کے ہیں اور تقریباً ہر طوائف کو حالات کے جبر کا ایسا قیدی
دکھایا گیا ہے جو قفس میں بند پرندے کی طرح قید سے آزاد ہونے کے لیے بے چین ہے۔ حالاں کہ اس کے
پر اس بری طرح کاٹ دیے گئے ہیں اور فضا اتنی محبوس ہے کہ اپنے پنجڑے سے نکل کر اڑ جانا اس کے
لیے سخت دشوار ہے، چنانچہ جو مقید پرندے اپنی طاقت پرواز کا کچھ مظاہرہ کرتے ہیں وہ پرشکستہ ہو کر گر جاتے
ہیں مگر ان میں بعض اپنی ہمت دشوار پسندی سے سعی آزادی کی راہیں ضرور روشن کرتے ہیں۔ ان میں سب سے
نمایاں دلنواز عرف جنن بی ہے جو ۱۸۵۷ء کے انقلاب زمانہ کا شکار ہو کر بالآخر طوائف کا پیشہ ترک کر دیتی
اور آخر میں عزت کی زندگی گزارنے کے لیے بڑی مشقتیں اٹھاتی اور اذیتیں برداشت کرتی ہے مگر عندلیب بانو
جیسی عورت کو ایک راستہ دکھا جاتی ہے جس پر چل کر وہ اپنی بیٹی ڈاکٹر عنبرین کی نجات کا سامان کرتی ہے۔

انیسویں صدی کے دوسرے نصف سے بیسویں صدی کی آخری چوتھائی تک ایک صدی سے
زیادہ مدت میں قرۃ العین حیدر نے گردش رنگ چمن کی نقاشی بڑی لطافت و نفاست کے ساتھ
کی ہے۔ ناول کی تکنیک اور اسلوب بیان کے جدید ہونے کے باوجود جزانویسی اور کردار نگاری
اتنی نمایاں ہے کہ قصّے کی دل چسپی اپنے تمام رموز و اسرار اور تجسس و تمثیل کے ساتھ شروع سے آخر
تک قایم رہتی ہے، یہاں تک کہ نقطۂ عروج بالکل فطری طور سے سامنے آتا ہے اور داستان کے
خاتمے پر انجام کی طرف ایک واضح اشارہ خیال انگیز ملامتی انداز سے ہوتا ہے:

"کچھ دیر تک ساکت بیٹھے رہنے کے بعد بیرونی پھاٹک ٹوٹنے کی آواز پر وہ چونکے
انگلیوں سے پلکیں رگڑا کیے۔ ماچس تلاش کر کے بجھی ہوئی موم بتی جلائی۔ چہرے پر
ہاتھ پھیرا۔ ہتھیلی پر لگی راکھ آستین سے پونچھی۔ پاؤں کی بیڑیاں گھسیٹے ۔ کھسکے۔

گھڑونچی تک پہنچے۔ اس کے ایک شکستہ پائے کے نیچے رکھی اینٹ نکالی۔ گھڑے کا پانی چھلک گیا۔ دوسرا دھکا لگا۔ گھڑا نیچے آرہا۔ پانی سے شرابور ہو گئے۔ لیکن انھوں نے پروا نہیں کی۔ اینٹ اٹھا کر اسے ہاتھ میں تولا، پھر پوری طاقت کے ساتھ اپنی زنجیریں توڑنے کی کوشش میں منہمک ہو گئے۔"

یہ جملے ناول کے ایک ذیلی کردار "خواجہ سبز پوش" کے متعلق ہیں، جو نگار و شہوار کے سب سے بڑے بھائی ہیں۔ وہ بہت پڑھے لکھے اور دردمند و مخلص انسان ہیں جنھوں نے اپنے سوتیلے بھائیوں کی بہبود کے لیے گویا اپنے آپ کو مٹا دیا مگر ان کے بھائیوں اور بہنوں نے اپنی سماجی ملمع کاری کے چکر میں پڑ کر انھیں ایک پاگل قرار دے دیا اور ایک اجنبی کی طرح مقید کر دیا۔ اس قید و بند میں رہتے ہوئے بھی خواجہ سبز پوش ایک مجذوب کے رول میں اپنے ملمع پسند اعزا اور ان سے ملنے والوں کو عجیب و غریب انداز سے تنبیہ کرتے رہتے ہیں۔ عندلیب بانو کے مانند وہ بھی گریک کورس کا کام ایک مختلف انداز سے کرتے ہیں۔ قصّے کے خاتمے پر جب حقیقتوں پر پڑے ہوئے پردے اٹھتے ہیں اور ناول کی ہیروئن اپنی نیم دیوانگی سے شفایاب ہونے کے بعد اس حصار کو توڑ دیتی ہے جو حالات نے اس کے گرد کھڑا کیا تھا۔ (زیروی پھاٹک ٹوٹنے کی آواز) تو خواجہ سبز پوش بھی اپنے پاؤں میں پڑی ہوئی ان بیڑیوں کو کاٹنے لگتے ہیں جو انھیں پہنا دی گئی تھیں ("اپنی زنجیریں توڑنے کی کوشش میں منہمک ہو گئے")

بندشِ احوال اور گردشِ ایام سے آزادی کے اس تخیل کو گر یہ علامتی رنگ میں پیش کیا گیا ہے مگر اس لطیف طریقے پر کہ واقعے کی جزئیات چند لفظوں میں درج ہو کر قاری کو قایل کر دیتی ہیں کہ کہانی فطری طور پر اپنے انجام کو پہنچ رہی ہے۔ گھڑونچی کے ایک شکستہ پایے کے نیچے سے صرف ایک اینٹ نکالنے کے اثرات کا نقشہ جس طرح کھینچا گیا ہے وہ پوری تصویر کو ایک مانوس شکل میں پیش کرتا ہے اور اس میں کوئی اجنبی عنصر داخل ہو کر قصّے کو چیستاں نہیں بناتا۔ یہ فنی چابک دستی اور افسانہ طرازی میں مہارت کی دلیل ہے۔

ناول کے اندر جا بہ جا موقع بہ موقع منظر کشی کے عمدہ نمونے پائے جاتے ہیں جن میں فطرت کے جلوے انسانیت کی جھلکیوں کے ساتھ وابستہ و پیوستہ ہیں اور اس طرح قصّے کے مختلف پہلوؤں کے ماحول کو منعکس کرتے ہیں اس انعکاس کی تاثیر افسانے میں واقعیت پیدا کرتی ہے۔ خاتمے کا پس منظر جن تصویروں سے تیار کیا گیا ہے ان میں چند یہ ہیں:

"آبشار والے کمرے کی کھڑکی کے نیچے سے اٹھ کر" خواجہ سبز پوش" نے کپڑوں

مغرب میں میسر رہی، وہ سرد بے پروا، خود پسند، مغرور دیارِ غیر سہی لیکن ایک نہایت منظم، سائنٹفک، حقیقت پسند معاشرہ ہے جس کے اندر ہمارا پرسنل کمپیوٹر ہمارا منتظر ہے۔ بے شک میرا لاڈلا نورمن چند سال بعد مجھے نورما اور سلی سمیت کسی بوڑھوں کے گھر میں ڈال آئے گا لیکن وہ بھی کیا فرسٹ کلاس ہوم ہوگا یہاں تو ممکن ہے کسی سڑک کے کنارے ہم ملیں ہو جائیں اور راہ گیر پلٹ کر نہ دیکھیں تشدد، خود غرضی، بے حسی اور لالچ ان پر ختم ہے مگر اپنی "روحانیت" کی ڈفلی بجائے جاتے ہیں۔ ویلفیئر جیسی اعلیٰ ترین کمیونٹی سروسیز اور سیوک سنس ان کے ہاں اگلے سو سال میں بھی نہیں پیدا ہوگا۔ شرم ان کو مگر نہیں آتی۔ ان سب کو سیاہ پوش گریک کورس کی طرح اپنے حالِ زار پر ماتم کرنا چاہیے۔ یہ اہلِ مشرق کس منہ سے مغربی مادیت کو برا کہتے ہیں۔" (ص۹۰۰-۷۰۱)

دوسری طرف وہی دلشاد اپنے ہندوستانی و مشرقی پیرِ طریقت ایک مسلم صوفی کے متعلق ان خیالات کا اظہار کرتا ہے:

"تختِ رواں (ٹیلی وژن) کے سین سے سب سے زیادہ لطف اندوز ہونے والے میاں ہیں۔ سارے اتھاہ مائی سے جانے کس قسم کا گہرا پُراسرار رابطہ رکھتے ہیں اور حال میں پوری طرح سے شامل۔ ایک موڈرن مائنڈ رکھتے ہیں اور قدرت نے ان کو ناقابلِ یقین روحانی طاقتیں عطا کر رکھی ہیں۔" (ص۹۵۱-۵۲)

دلشاد اس کش مکش سے اس طرح نجات پاتا ہے کہ بالآخر انگلستان کو چھوڑ کر حجاز میں جا بستا ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس سوال کے ایک جواب کی طرف کچھ اشارہ عندلیب بانو کے اس بیان سے ملتا ہے:

"اپنی تمام خرابیوں کے باوجود کردار سازی فیوڈلزم کا ایک وصف تھا۔ آج کردار کی تباہی۔ ہم اپنے ننہیال کے پرانے خدمتگاروں کو ماموں پکارتے تھے... سن رسیدہ نوکروں اور ہندو مسلمان اہلِ محلّہ، اہلِ قریہ بڑے بوڑھوں کی عزت، کوئی دادا، کوئی نانا، کوئی چاچا، مذہبی تعصبات مفقود، کردار کی پختگی، ادب لحاظ، تمیز، حفظِ مراتب۔" ص۹۶۵

لیکن یہی عندلیب دوسرے موقعے پر مشرقی صوفیہ کا مذاق بھی اڑاتی ہے:

سے مٹی جھاڑی۔ سر بھیگی زمین پر اکڑوں بیٹھے بیٹھے ٹانگیں سن ہو چکی تھیں۔ ایک
چنڈول پھر سے اُڑا۔ احاطے کے باہر آوارہ کتا مسلسل رو رہا تھا۔ ایک گرگٹ
رات کی رانی کی ٹہنی پر سے اچھل کر عشق پیچاں کی گھنی بیل میں غائب ہو گیا۔ کیلا
جگنو گلاب کی شبنم آلود جھاڑی میں دمکتے جا رہا تھا۔ چاروں طرف تاکے جھکے جھکے
شاگرد پیشے کی سمت بڑھے۔ اپنی اندھیری کوٹھری میں پہنچ کر بجلی کا سوئچ آن کیا۔
بلب کا فیوز پھر اُڑ گیا۔ موم بتی تلاش کی۔ کواڑ بند کر کے چٹخنی لگائی۔ اپنی "چاہ بابل"
کی سلاخوں والی کھڑکی میں جا کر کھڑے ہوئے۔ آسمان پر زہرہ اور مشتری تیزی
سے چمک رہی تھیں۔ قطب ستارہ بادلوں سے آنکھ مچولی کھیلتا رہا۔ ہوا چلی مینہ برسنے
لگا۔ (ص ۱۷۱)

اس قسم کی مرقع نگاری ایک ایسی پر اسرار فضا پیدا کرتی ہے جو بالکل موقع کے مناسب ہوتی ہے
اس سے ایک تجسس اُبھرتا ہے اور حقیقت نگاری کا فسوں قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے
اور قاری آنے والے واقعات کی منطق کو قبول کرنے کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے۔

"گردش رنگ چمن" ایک عمرانی مطالعہ ہے اور عمرانیات کے شعبۂ انسانیات
سے متعلق ہے۔ گردش ایام میں انسان کا ارتقا ناول کا خاص موضوع ہے۔ مصنفہ نے
اس موضوع پر ایک تبصرہ خود ہی ان لفظوں میں کیا ہے:

"تاریخ کا جوار بھاٹا ثابت و سالم اشیا کو گہرے سمندر میں پہنچا دیتا ہے۔
خستہ اور بیکار چیزیں ساحل کی ریت میں معدوم ہونے کے لیے پڑی
رہ جاتی ہیں۔" (ص ۵۵)

تاریخ کے بدلتے ہوئے منظر نامے کے تناظر میں مشرق و مغرب کی کشمکش قصے میں ایک
خاص دلچسپی اور آگہی پیدا کرتی ہے۔ اس کشمکش کا مجسم نمونہ راجہ دلشاد علی خاں ہے جس کی جہاں بینی
میں دروں بینی کی کیفیت ابھرتی ہے تو وہ تضاد کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایک طرف اس کا یہ جدیدیت پر مبنی
بیان ہے:

"یہ (ہندوستانی یا مشرقی) بہت بوڑھا تمدن اپنے سیکنڈ چائلڈ ہڈ کی طرف
لوٹ رہا ہے۔ یہ کلچر سینائل ہو چکا ہے۔ ذہنی صحت بڑی نعمت ہے جو ہم کو اب تک

مغرب میں میسر رہی، وہ سرد، بے پروا، خود پسند، مغرور دیارِ غیر سہی لیکن ایک نہایت منظم، سائنٹیفک، حقیقت پسند معاشرہ ہے جس کے اندر ہمارا پرسنل کمپیوٹر ہمارا منتظر ہے۔ بے شک میرا الاڈلا نورمن چند سال بعد مجھے نورما اور سیلی سمیت کسی بوڑھوں کے گھر میں ڈال آئے گا لیکن وہ بھی کیا فرسٹ کلاس "ہوم" ہوگا یہاں تو ممکن ہے کسی سڑک کے کنارے ہم ٹیں ہو جائیں اور راہ گیر پلٹ کر نہ دیکھیں تشدد، خود غرضی، بے حسی اور لالچ ان پر ختم ہے مگر اپنی "روحانیت" کی ڈفلی بجائے جا رہے ہیں۔ ویلیفیئر جیسی اعلیٰ ترین کمیونٹی سروسز اور سیوک سنس ان کے ہاں اگلے سو سال میں بھی نہیں پیدا ہوگا۔ شرم ان کو مگر نہیں آتی۔ ان سب کو سیاہ پوش گریک کورس کی طرح اپنے حالِ زار پر ماتم کرنا چاہیے۔ یہ اہلِ مشرق کس منہ سے مغربی مادیت کو برا کہتے ہیں۔" (ص ۴۹-۵۰)

دوسری طرف وہی دلشاد اپنے ہندوستانی و مشرقی پیرِ طریقت، ایک مسلم صوفی کے متعلق ان خیالات کا اظہار کرتا ہے:

"تختِ رواں (ٹیلی وژن) کے سین سے سب سے زیادہ لطف اندوز ہونے والے میاں ہیں۔ سارے اتھاہ ماضی سے جانے کس قسم کا گہرا پر اسرار رابطہ رکھتے ہیں اور حال میں پوری طرح سے شامل۔ ایک موڈرن مائنڈ رکھتے ہیں اور قدرت نے ان کو ناقابلِ یقین روحانی طاقتیں عطا کر رکھی ہیں۔" (ص ۵۱-۵۲)

دلشاد اس کش مکش سے اس طرح نجات پاتا ہے کہ بالآخر انگلستان کو چھوڑ کر حجاز میں جا بستا ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس سوال کے ایک جواب کی طرف کچھ اشارہ عندلیب بانو کے اس بیان سے ملتا ہے:

"اپنی تمام خرابیوں کے باوجود کردار سازی فیوڈلزم کا ایک وصف تھا۔ آج کردار کی تباہی۔ ہم اپنے ننھیال کے پرانے خدمتگاروں کو ماموں پکارتے تھے... سن رسیدہ نوکروں اور ہندو مسلمان اہلِ محلہ، اہلِ قریہ بڑے بوڑھوں کی عزت، کوئی دادا، کوئی نانا، کوئی چاچا، مذہبی تعصبات مفقود، کردار کی پختگی، ادب لحاظ، تمیز، حفظِ مراتب۔" ص ۶۶۵

لیکن یہی عندلیب دوسرے موقعے پر مشرقی صوفیہ کا مذاق بھی اڑاتی ہے:

یہ جو اتنے بزرگوار اور GOD MEN کی یہاں ریل پیل ہے، اپنی نگاہ کرم سے ملک کے حالات کیوں نہیں بدل دیتے، نہ شیعہ سنی، ہندو مسلم مارا ماری ہو، نہ ہریجن زندہ جلائے جائیں نہ دلہنیں۔ نہ لوگ بھوکوں مریں نہ کوئی بیمار پڑے۔ نہ حادثے ہوں۔ بس ایک تعویز سب نے پہنا اور سارے دلدر دور۔" (ص٢٧٣)

عندلیب بانو کی یہ کش مکش دور کرنے کے لیے ان کے سامنے کوئی پیر طریقت اس طرح نہیں آتا جس طرح دلشاد کے سامنے بلکہ ان کی بیٹی عنبریں کے مرض کا علاج جسمانی طور پر ایک موڈرن ڈاکٹر اور روحانی یا اخلاقی طور پر دوسرا موڈرن ڈاکٹر کرتا ہے، پھر یہ علاج ہی گویا عندلیب کی زندگی بھر کی کش مکش کا حل ثابت ہوتا ہے۔

ان نکات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر صرف آج کے انسان کے مسئلے یا مسائل کا تجزیہ تو افسانوی واقعات کی صورت میں پیش کر سکتی ہیں مگر کسی معین اور واضح حل کی طرف اشارہ کرنے سے وہ قاصر ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ خود ناول نگار کا ذہن ایک کش مکش میں اسیر ہے۔ وہ ایک جدید ذہن رکھنے کے باوجود دور قدیم کی تہذیبی قدروں کی طرف ایک حسرت سے نگاہ ڈالتی ہیں تقسیم ہند سے قبل کے جاگیر دارانہ کہلانے والے ہندوستانی سماج کے لیے ان کا NOSTALGIA ان کے فکشن کی ایک امتیازی خصوصیت ہے۔ بات یہ ہے کہ زبردست فکری قوت کے باوجود قرۃ العین حیدر کو عمرانیات کے تحقیقی مطالعے کا موقع نہیں ملا ہے، لہٰذا ان کی ذہانت صرف حالات پر تنقید یا زیادہ سے زیادہ ان کا تجزیہ کر سکتی ہے جب کہ کسی فیصلہ کن نتیجے پر پہنچنا ان کے بس سے باہر ہے، اگرچہ "گردش رنگ چمن" کے چند واقعات سے اس نکتے کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ مصنفہ تصوف کی طرف شدت سے مائل ہیں۔ شاید یہی میلان کچھ الجھنیں بھی ناول نگار کے ذہن میں پیدا کرتا ہے، اس لیے کہ تصوف کی بنیاد ابہام پر ہے اور جب تک اس کے پیچھے ایک محکم دینی نقطۂ نظر نہ ہو محض تصوف نہ افکار کی وضاحت کر سکتا ہے نہ زندگی کے نصب العین کا تعین، زیادہ سے زیادہ یہ تصوف ایک اخلاقی رویے کی نشان دہی یا اس کی جانب رہ نمائی کر سکتا ہے۔ یہی واقعہ راجہ دلشاد علی خاں کے ساتھ ہوا، مگر عندلیب بانو کے ذہن کی گرہ نہیں کھلی، گرچہ ان کی بیٹی کے بہتر مستقبل کی امید ڈاکٹر منصور کے اخلاقی رویے کے سبب ہو گئی۔

اب یہ سمجھنا بہت مشکل ہے کہ قرۃ العین حیدر کی ذہنی وابستگی راجہ دلشاد علی خاں کے ساتھ ہے یا عندلیب بانو کے ساتھ۔ ان کی ہمدردی اپنے تخلیق کیے ہوئے دونوں کرداروں کے درمیان منقسم نظر آتی ہے۔ وہ شاید بہ یک وقت دونوں کے ساتھ ہیں، آدھی ادھر آدھی ادھر یہ تذبذب ہے یا غیر جانب داری؟ خالص فن کے اعتبار سے اس کو غیر جانب داری کہہ سکتے ہیں، جو فن میں

کا نشان ہے اگر فکری لحاظ سے ریشکیک (SCEPTICISM) ہے جو کلبیت (CYNICISM) سے بہتر تو ضرور ہے لیکن یقین کا بدل نہیں ہو سکتی، جب کہ کسی بھی "بیاباں کی شب تاریک" میں "قندیل رہبانی" یقین ہی ہو سکتا ہے، شک نہیں، اور یقین واضح ہوتا ہے مبہم نہیں شک کو اہل مغرب صحت مند تصور کرتے ہیں تو یہی ان کا مرض (MORBIDITY) ہے جس کا علاج "یقین محکم" کے سوا نہیں ہو سکتا عصر حاضر کے بنیادی اور تاریخی مرض کی تشخیص اور اس کا نسخۂ شفا دونوں اقبال کے اس لطیف شعر میں موجود ہیں:

وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی
علاج اس کا وہی آب نشاط انگیز ہے ساقی

اس آب حیات کی جستجو بھی فن کا ایک فریضہ ہے جس کی ادائیگی کی کوشش تو قرۃ العین حیدر "آگ کا دریا" "آخر شب کے ہمسفر" "کار جہاں دراز ہے" اور "گردش رنگ چمن" میں مسلسل کرتی رہی ہیں، مگر کامیابی کی منزل ابھی آئی نہیں، اگرچہ تازہ ترین ناول اس منزل کی طرف ایک قدم کہا جا سکتا ہے۔ اور یہی پچھلے ناولوں کے مقابلے میں اس کا فکری امتیاز ہے، جبکہ فن کے لحاظ سے بھی یہ اپنی جگہ عمدہ و اعلیٰ ہے۔